

سہ ماہی اردو ادب

ن. م. راشد نمبر



ولادت: یکم اگست ۱۹۱۰ء — وفات: ۱۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء



PDF By :
Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell Number : +92 307 2128068

Facebook Group Link :

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/>



نم راشد فیض احمد فیض کے ساتھ، تہران، ۱۹۷۳ء

اردو ادب

اڈیٹر
اسلم پرویز

انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی

مجلس مشاورت

ڈاکٹر راج بہادر گوڑ
صدر انجمن ترقی اردو (ہند)
کے سچے اندن
کیدار ناتھ سنگھ
شیم حنفی
صدیق الرحمن قدوائی
خلیق انجم
جنرل سکریٹری انجمن ترقی اردو (ہند)

کتاب : ۳۵۰ اکتوبر، نومبر، دسمبر ۲۰۱۰ء
قیمت : فی شمارہ : ۴۰ روپے، سالانہ ۱۴۰ روپے
مالک : انجمن ترقی اردو (ہند)
اردو گھر، ۲۱۲- راؤز ایونو، نئی دہلی- ۱۱۰۰۰۲
پرنٹر پبلشر : شاہد خاں — مطبوعہ: ٹر آفسٹ پرنٹرز، نئی دہلی
کمپوزنگ : عبدالرشید (9990972397)
فون : ۲۳۲۳۶۲۹۹، ۲۳۲۳۷۲۱۰، ۲۳۲۳۷۲۱۰ — فیکس: ۲۳۲۳۹۵۴۷-۱۱

E-mail: anjuman.urdughar@gmail.com

[Http://www.anjuman taraqqi urdu hind.org](http://www.anjuman taraqqi urdu hind.org)

فہرست

۵	اڈیشہ	پہلا ورق
		<u>حرف تازہ (گوشہ)</u>
۱۶	میں الرحمن فاروقی	ایمان میں اجنبی (ن.م. راشد کی نظمیں)
۲۹	مہیم خٹکی	خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ
۳۳	قاسمی افضل حسین	ہمہ مشق ہیں ہم / ہمہ کوزہ گر ہم
۵۷	زاہدہ زیدی	ن.م. راشد کی شاعری
۶۹	سعید الطغر چغتائی	راشد کی شاعری
۷۹	عزیز الدین احمد عثمانی	ن.م. راشد: قاری ادب کے نقوش و اثرات
۸۷	محمد ذاکر	راشد کی غزل
۱۰۱	انگریزی سحر: ارجمند آرا	ن.م. راشد کی نظمیں (انگریزی ترجمہ) - ایک تحارف (محمد ذاکر)
۱۳۳	انجمن اشفاق	”آئینہ جس و خبر سے عاری“
۱۳۳	سرور الہدی	ن.م. راشد کے تنقیدی افکار
		<u>حرف معتبر</u>
۱۶۳	خلیل الرحمن اعظمی	راشد کا ذہنی ارتقا

بازدید

۱۸۲	ن.م.راشد	جدیدت کیا ہے؟
۱۸۸	فضیل جعفری	(i) بازدید
۱۹۵	حیات اللہ انصاری	ن.م.راشد پر
۲۵۳	شائع قدوائی	(ii) بازدید
۲۶۹	کرشن چندر	’تعارف‘ (ماوراء طبع اول)
۲۸۵	حیات اللہ انصاری	(iii) بازدید

راشد راشد (خصوصی گوشہ)

۲۹۲	قاری سے ترجمہ: حسین فراقی	پاکستان کا ایک شہید و مرشاعر (شاہ رخ ارشاد)
۲۹۷	انجاز حسین بنالوی	آخری مجموعہ، آخری ملاقات
۳۰۳	ن.م.راشد	’ماہوا‘ (دیباچہ، طبع اول ۱۹۴۱ء)
۳۱۳	قاری سے ترجمہ: حسین فراقی	مصاحبہ (ن.م.راشد سے منوچہر آتش کی)
۳۲۲		ن.م.راشد — سوانحی خاکہ
۳۳۶		ن.م.راشد بقلم خود (راشد کی تحریر کا عکس)
۳۴۰	انگریزی سے ترجمہ: انتظار حسین	میرے والد (شہریدہ راشد)
۳۵۰	یامین راشد حسن	وضاحت

☆☆☆

پہلا ورق

’ماورا‘ راشد کا پہلا شعری مجموعہ ہے جو ۱۹۴۱ء میں منظر عام پر آیا۔ جیسا کہ مجموعے کے نام ہی سے ظاہر ہے یہ مجموعہ عام شعری مجموعوں سے کچھ ہٹ کر اور ذرا مختلف تھا، اپنے مشمولات کے تعلق سے بھی اور ہیئت کی سطح پر بھی۔ ادب کے قاری عام طور پر دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو ادب کا مطالعہ محض تفریح طبع یا وقت گزاری کے لیے کرتے ہیں اور ادب کے ساتھ معانقہ کرتے ہوئے نہ تو کسی قسم کی دشواری میں مبتلا ہونا چاہتے ہیں اور نہ وہ شاید اس کے اہل ہی ہوتے ہیں وہ گویا اپنے سطحی مذاق ادب کے تحت محض ہکی پکائی کھانے کے عادی ہوتے ہیں۔ دوسری قسم کے قاری وہ ہوتے ہیں جو فن کار کی ترجیحات کا لحاظ رکھتے ہوئے اس کے ساتھ مفاہمت کی نیت سے سنجیدگی کے ساتھ معانقہ کرتے ہیں۔ اس طرح کی کاوش کے ذریعے قاری کی سطح پر کبھی کبھی فن پارے کی کچھ ایسی جہات بھی سامنے آسکتی ہے جو منشاءً معتصف کے علاوہ بھی کچھ اور ہوں۔ اگر ایسی کوئی صورت ہو تو وہ ایک طرح سے فن کار کے لیے باعث تشویش نہیں بلکہ قابلِ نیک ہے۔ ’ماورا‘ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا کہ یہ کچھ لوگوں کے لیے خلاف توقع (Unexpected) ثابت ہوا اور کچھ کے لیے برا بھشتی (excitement) کا باعث۔ اپنی توقعات کی شرط پر کسی فن پارے کے ساتھ معاملے کی کوشش ایک طرح کی مصیبت کے مترادف ہے۔ فن پارے کی حدود میں کسی ہیکڑی باز کی طرح نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے داخل ہونے کی ضرورت ہے۔ یہ بجائے خود ’ماورا‘ کے غیر معمولی پن کی دلیل ہے کہ اس پر فوری طور پر مثبت اور منفی دونوں طرح کے ردِ عمل سامنے آئے۔ منفی کے زمرے میں دو قابلِ ذکر ہیں۔ ایک

’ماورا‘ کی اشاعت کے دو سال بعد یعنی ۱۹۴۳ء میں ’ن۔م۔راشد‘ کے عنوان سے کتابچے کی شکل میں شائع ہونے والا حیات اللہ انصاری کا طویل مضمون اور دوسری اس کے ٹمیک ایک سال بعد ۱۹۴۴ء میں شائع ہونے والی اردو کے مزاح نگار فرقت کا کوردی کی منظوم اور منشور نگارشات پر مبنی تالیف ’مداو‘ ہے۔ چوں کہ فرقت کا کوردی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار تھے اس لیے ’مداو‘ عنوان قائم کرنے میں ایک قسم کی پیروڈ یا نہ (Parody like) شرارت کا دخل نظر آتا ہے۔ تو کیا اسے ایک سنجیدہ کاوش سمجھا جائے؟ یہ ایک سوال ہے۔ اگرچہ اس کتاب میں اس دور کے کئی نوجوان اجتہاد پسند ادیبوں اور شاعروں کو نشانے پر رکھا گیا ہے لیکن بعض شواہد کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ کتاب کے مولف کا اصل ٹارگٹ ’ماورا‘ کے مصنف ’ن۔م۔راشد‘ ہی تھے۔ ’ماورا‘ اور ’مداو‘ دونوں نہ صرف بیچ حرفی الفاظ ہیں اور ’مداو‘ کے حرف ’ڈ‘ اور ’ماورا‘ کے حرف ’ز‘ کو چھوڑ کر بقیہ چار حروف وہی کے وہی اور حرف ’ڈ‘ بھی جیسا کہ لفظ ’مداو‘ کے املا میں دیکھا جاسکتا ہے۔ اردو املا کے قاعدے کے مطابق جب حرف ’ڈ‘ اپنے سے پہلے حرف کے ساتھ جڑتا ہے تو وہ بھی ’ماورا‘ کے حرف ’ز‘ ہی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ گویا کتاب کے مولف نے اپنا تمام تر زور قطانت اور ذہانت کتاب کا عنوان قائم کرنے پر ہی صرف کر دیا ہے۔ شعریات کی اصطلاح میں اسے کون سی صنعت کہا جائے گا؟ کوئی تلاؤ کہ ہم تلائیں کیا؟ چٹاں چہ بیسویں صدی کے نصف دوم کی ہماری تاریخ شاعری میں یہ کتاب تو راشد کا زیادہ پیچھا نہ لے سکی البتہ حیات اللہ انصاری کی ’ن۔م۔راشد‘ پر ’کاسلس‘ پھولنے میں اتنا وقت ضرور لگا کہ اس دوران یہ دوبار اور شائع ہوا لیکن یہ بھی اب لگ بھگ چار عشرے پہلے کی بات ہو چکی۔ راشد پر اس کے بعد کی تمام گفتگو، خواہ کم ہی سہی، مگر سنجیدہ پیرائے میں ہوتی رہی ہے۔ جہاں تک حیات اللہ انصاری کا تعلق ہے وہ ایک منجھے ہوئے صحافی، بلا کے گلشن نگار، کانگریس کے ایک سرگرم سیاسی کارکن اور ہندوستان کی جنگ آزادی کے ایک سپاہی تھے لیکن شاعری یا تنقید شعر کے ساتھ ان کا معاملہ کیا تھا اس کا جواب کوئی کیا دے کہ خود ان کی کتاب ’ن۔م۔راشد‘ پر میں یہ جواب موجود ہے۔

(۲)

ن۔م۔راشد کے بالترتیب چار شعری مجموعوں ’ماورا‘، ’ایران میں انجمنی‘، ’لا=انسان‘ اور ’مکالمات کا ممکن‘ میں پہلے مجموعے ’ماورا‘ کی حیثیت لانچنگ پیڈ (launching pad) کی سی ہے۔ اس لیے ’ماورا‘ سے آگے بڑھتے ہوئے تین مجموعوں میں ہماری ملاقات جس راشد سے ہوتی ہے اس

راشد کی بس ایک موہوم اور غیر یقینی سی شبیہ ہی 'ماورا' میں دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن 'ماورا' جیسا کہ اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، راشد کے ہاں ایک ایسی نامعلوم سی تشویش کی گواہی ضرور دیتا ہے جس کا عرفان شاید ٹھیک سے ابھی خود راشد کو بھی نہیں تھا۔ تاہم 'ماورا' کے نام ہی میں بجائے خود ایک طرح کے احساسِ قلق کی بشارت موجود ہے اور یہ بھی کہ یہ شاعر، مسلمات، محمد ویت اور معمولات (routines) کے کلبہ جنگ و تار میں کسمپاش رہا ہے اور پھن پھن کر اس سے باہر آنے کی غیر شعوری عمل نے اس کی سوچ میں سرایت کرنا شروع کر دیا ہے۔ یہ ماورائیت، جیسا کہ آگے چل کر اس کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں، ن.م. راشد کے خود کو اور ساتھ ساتھ اپنے گرد و پیش کو بتدریج دریافت کرتے رہنے کے عمل سے عبارت ہے۔ یہاں جس مرکزی نقطے پر ہمیں راشد کھڑا نظر آ رہا ہے وہاں 'ماورا' نام ہے اس کے بیروں تلے تختِ الخوی کی گہرائیوں، اس کے سر پر سدرۃ المنتہی کی انہادیں اور اس کے چہار جانب آفاق کی پہنائیوں کا اور وہ ہر جانب سے چٹکے اور نوکیلے سوالیہ زاویوں کی برچیوں کے درمیان بالکل اسی طرح نشانے پر ہے جس طرح میدانِ کربلا میں یزیدی لشکر کے زرخے میں چنسا میرائیس کے مرچے کا ایک جاباز کردار (غالباً خُر) جس کا نقشہ میرائیس نے اس مرچے کے ایک شعر میں اس طرح کھینچا ہے:

یوں برچمیاں تھیں چار طرف اس جانب کے
جیسے کرنِ نکلنی ہے گردِ آفتاب کے

اس شعر میں میرائیس نے اپنے کمال فن سے جس طرح اس انہائی المناک صورتِ حال کو ایک حزنِیہ طرے میں بدل دیا ہے ٹھیک وہی کمال راشد نے اپنے شعری تجربوں میں کر دکھایا ہے۔ تو 'ماورا' کے بعد کے تین شعری مجموعے راشد کی اسی قابلِ رشک کامرانیِ فکست کا رزمیہ ہیں۔ یہ ایک ایسا کھارس ہے جہاں ایک طرف کامرائیاں راشد کو اپنی حدود میں داخل ہونے سے روکتی ہیں تو دوسری جانب راشد بھی انہیں اپنی پسپائیوں پر جھپٹے کا موقع دینے کو تیار نہیں۔ یہی توازنِ طاقت راشد کے فن کو زمان و مکاں کے سے اُس خُر کی ابدیت کے درجے کو پہنچاتا ہے جو قیام سے ماورا اور کسی بھی طرح کی اساس سے مبرا ہے۔

واپسنگی یا کٹ منٹ جیسی منشوری اصطلاحوں کے مقابلے میں آج کل 'سروکار' کی ترکیب کو اس درجہ رگزا جا رہا ہے کہ وہ بھی کہیں کہیں کلیشے کے درجے کو پہنچ گئی ہے۔ راشد کے ہمن کو سیدھے

سبھاؤ اگر دوسو سے کہا جائے تو شاید زیادہ سمجھ ہوگا۔ راشد کا معاملہ دراصل بقول غالب ہر کس کہ شد صاحب نظر دہن بزرگاں خوش نہ کر ڈالا ہے۔ زمین انسانی سماج کی آماج گاہ ہے اور راشد بھی انسانی سماج ہی کا ایک فرد ہے اس لیے راشد کی پہلی وابستگی بھی انسان اور سماج کے ساتھ ہے اور راشد کے ہاں انسان سے مراد تمام عالم انسانیت اور اس کے مسائل ہیں۔ تمام انسانوں کو برابری کے ساتھ ایک لڑی میں پرویا ہوا دیکھنا مذہب عالم کا آدش رہا ہے اور یہی آدش مادیات اور پیداواری رشتوں کے تعلق سے مارکسزم کا بھی ہے۔ غیر معمولی صلاحیتوں کے انسانوں میں تخلیقی فن کار بھی ایک اعلا درجے پر فائز ہوتا ہے۔ فن کار کو پیغمبروں کی طرح وحی کی توفیق نہ سکی لیکن وہ الہام کی دولت سے ضرور سرفراز ہوتا ہے۔ فن کار کو اپنی فن کارانہ خود سری کے ناتے وحی کے تمام تر ایقان اور احرام کے باوجود الہام ہی راس آتا ہے اس لیے کہ وحی کا جو تسلط پیغمبر جیسی ارفع ترین شخصیت پر ہوتا ہے فن کار جیسے بندہ بشر پر وہ گرفت الہام کی نہیں ہوتی۔ وحی کا نزول پیغمبر پر خالق کائنات کی طرف سے جبریل کے ذریعے ہی سہی مگر براہ راست ہوتا ہے اور الہام کی سرفرازیوں کی جانب تو فن کار فرش کی پستیوں سے اٹھ کر اپنی بساط بھری پرواز کر سکتا ہے۔ اس اعتبار سے وحی واضح اور مطلق ہوتی ہے اور الہام مجرد اور مبہم۔ وحی خالصتاً الوہیت کی حامل ہوتی ہے اور پیغمبر اس کا مکمل تابع وار جب کہ الہام میں جزوی طور پر ہی سہی بشریت کا عنصر شامل ہوتا ہے اور اسی لیے شاید اس کو الہام پر اسی قدر اختیار بھی حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح الہام کی فضا میں فن کار کو سانس لینے اور اسے اپنی ترجیحات کے مطابق برتنے کا موقع ملتا ہے۔ چون کہ تخلیقی ذہن دوسو کی آماج گاہ ہوتا ہے اس لیے بڑا فن کار خواہ وہ حافظ، رومی، غالب اور اقبال ہو یا راشد ہی کیوں نہ ہو انسان پر عائد عتاری کی تہمت پر احتجاج کرتے ہوئے فن کی دنیا میں بے باک نہ اپنی مجبوریوں کی جوت جگاتا ہے۔

راشد کا معاملہ اپنے ہم عصروں میں سب سے الگ کچھ یوں بھی ہے کہ وہ اپنی تمام تر شاعرانہ مہنیت (poetic elitticism) کے باوجود زندگی کی سچائیوں کی دھرتی میں گلے گلے ڈوبا ہوا ہے۔ وہ انسانیت اور اس کے اجتماعی شعور کا حامل تو ہے لیکن اس کے اظہار کے لیے بنے بنائے قافی اور نظریاتی سانچے اسے اپنے کسی کام کے نظر نہیں آتے۔ اسی لیے اظہار کے لیے وہ اپنی ترجیحات سے رجوع کرتا ہے اور اسی کے نتیجے میں کہیں کہیں جھلک بھی ہو جاتا ہے۔ چنانچہ شعر کہنے کے معاملے میں وہ اپنا سر جتنا خود کھپاتا ہے اتنا ہی سر کھپانے کا مطالبہ اس کی شاعری اس کے قاری

اور نقاد سے بھی کرتی ہے۔ جہاں تک اظہار کا معاملہ ہے انسان اپنے حواسِ خمسہ اور اپنی مخصوص ذہانت کے ساتھ اپنے گرد و پیش کے کاروبارِ حیات کو جس طرح محسوس کرتا ہے اس کو سن و سون اپنے وجود سے باہر کی دنیا کو محسوس نہیں کر سکتا۔ تاہم اپنے محسوسات کا ذریعہ ہمارے پاس زبان ہے۔ لیکن زبان محسوسات کے اظہار کا براہِ راست نہیں بلکہ واسطہ ذریعہ ہے۔ کوئی بھی بات جو براہِ راست نہ ہو اس کی ترسیل میں کسی نہ کسی حد تک مسخ ہونے کا امکان ضرور ہوتا ہے۔ ترسیل کی ناکامی کے شدید یا سبک ہونے کا انحصار بھی کہنے اور سننے والے کے درجہ توانائی پر ہے۔ کہنے والا جس درجہ توانا اور سننے والا جس قدر توانا ہوگا یہ فاصلہ اسی قدر بڑا اور بصورتِ دیگر اسی قدر کم تر ہو سکتا ہے۔ راشد کا معاملہ یہ ہے کہ ایک تو وہ غیر معمولی حیات کا حامل ہے اور دوسرے وہ زبانِ دیوان کی سطح پر عجمی زبان اور دشمن کے زیر اثر ہے جس کا سبب ایران میں اس کا اتنا عرصہ قیام تھا کہ عجمی دشمن اس کے تخلیقی رویے میں پوری طرح سرائت کر گیا۔ یہی کچھ اس سے پہلے غالب کے ساتھ بھی ہوا حالانکہ غالب تو کبھی ایران میں نہیں رہے لیکن ان کے زمانے میں خود ہندوستان میں فارسی زبان اور ادب کو طبعاً اشراقیہ میں بہر حال بہت قدر و منزلت حاصل تھی۔ غالب اپنے بارے میں خود کہتے ہیں:

بود غالب عند لپے از مہستانِ عجم من و غفلتِ طوطی ہندوستانِ نامید مش

اس بحث سے قطع نظر کہ اقلیم شعر میں غالب یا راشد کا اپنا اپنا شاعرانہ مرتبہ کیا ہے، عجمی لغت اور لب و لہجہ کو دونوں شاعروں نے، غالب نے غزل کے اور راشد نے نظم کے میدان میں جس طرح برتا ہے اس طرح شاید اردو کے کسی دوسرے شاعر نے نہیں برتا۔ عجمی لغت اور لب و لہجہ کو برتنے والا تیسرا ہم شاعر اقبال بھی ہے لیکن اقبال کے کلام کی ریڑھ کی ہڈی چوں کہ اس کا بیانیہ اور براہِ راست طریقہ اظہار تھا اس لیے کلامِ اقبال کو کم از کم ترسیل کے ان مسائل سے کم ہی دوچار ہونا پڑا جو غالب یا پھر راشد کے حصے میں آئے۔ چنانچہ راشد جیسے پیچیدہ اور پیچیدہ شاعر کے مطالعے کی شرط یہ ہے کہ قاری اس سیاق و سباق تک پہنچنے کی ممکنہ کوشش کرے جس سیاق و سباق سے راشد کی شاعری کا دھارا پھوٹ رہا ہے۔ اپنے لیے سب سے علاحدہ راستہ نکالنے والا شاعر بھی بشرطیکہ اس کی شاعری میں وزن و وقار بھی ہو، اکثر شاعر فرما ہوا جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے غالب کی دھوم جس طرح بیسویں صدی میں جا کر بجی اسی طرح ہو سکتا ہے بیسویں صدی کا راشد بھی اب اکیسویں صدی میں اپنے چہرے سے پوری طرح نقاب اٹھائے۔

■

(۳)

’ماورا‘ کے بعد آنے والے راشد کے تین شعری مجموعے ’ایران میں انجمنی‘، ’لا= انسان‘ اور ’مگماں کا ممکن‘ راشد کے تخلیقی سفر کے تین نمایاں پڑاؤ ہیں۔ ’ماورا‘ کے بعد جس میں سے راشد اپنے عہد کے مختلف نمایاں رجحانات کی دھوپ چھاؤں سے نکل کر باہر آیا تھا اس عہد کی چند کرنیں اور پرچھائیاں ہی ساتھ لیتا ہوا ’ایران میں انجمنی‘ کی وادی میں قدم رکھتا ہے۔ ایران کی زبان اور محاورہ اور ایران کا ماحول اس ہندوستانی نژاد کے لیے اولاً شاید بس اتنا ہی انجمنی تھا جتنا سادہ کارن قسم کے کسی بھی غیر ایرانی کے لیے ہو سکتا ہے لیکن رفتہ رفتہ بھرپوری ایران اپنی جغرافیائی حدود سے اوپر اٹھ کر راشد کے اس موقف کا اشاریہ بن گیا جس کے ساتھ اسے جینے پر اصرار تو تھا لیکن وہ جی نہیں پا رہا تھا۔ اس کی مثال ایک ایسے فرد کی سی تھی جس کا تصادم *to be taken for granted* کی صورت حال کے ساتھ ہر شعبہ حیات میں، زندگی کے ہر موڑ پر، اپنی ترجیحات کے ہر جیسے میں قدم قدم پر ہوتا ہے اور وہ ان سب کے ساتھ جو جھٹتا ہوا کسی ٹیل پار کرتی ہوئی تیز رفتار گاڑی کی طرح اپنے پیچھے ایک گرتا ہوا ٹیل چھوڑ کر پار لکھتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح راشد کا تعاقب ناممکن تو نہیں ہاں آسان سا ٹیل نہ رہ جانے کی صورت میں کٹھن ضرور ہے۔ اسی لیے راشد کو بھی ابھی تک سب سے زیادہ انجمنی چند لوگوں نے سمجھا ہے جو زندگی میں اس کی شہ رگ سے بھی قریب رہے ہیں۔ اس اعتبار سے ’ایران میں انجمنی‘ کا راشد صرف ایران ہی میں انجمنی نہیں بلکہ ایران تو حوالہ ہے اس صورت حال کا جہاں نوآبادیات اور سامراج کا دیواستبداد ایک نیلم پری کے بھیس میں پھنڑے ہوئے اور کمزور ملکوں کو بظاہر رہ جانے لیکن دراصل ان کو تاریخی، تہذیبی، سماجی اور اقتصادی طور پر تاراج کرنے اور انھیں جمہوریت کے نام پر غلامی کی جنت کا سبز باغ دکھانے میں مصروف ہے۔ ایران میں انجمنی کے راشد کا dilemma یہ ہے کہ وہ راہ کی بھیڑ کو زندگی کی دائمی حقیقت تو سمجھتا ہے لیکن اس کے پیروں میں کاروائش کی جو بھاری بیڑیاں پڑی ہیں وہ اسے لپٹے تک کی مہلت نہیں دیتیں۔ گویا بقول مختور سعیدی:

راہ کی بھیڑ میں گم کر نہ دیا کیوں خود کو

اب یہ کیا چیختے پھرتے ہو کہ تھا ہوں میں

(۳)

راشد کے تخلیقی سفر کا اگلا پڑاؤ ’لا= انسان‘ ہے۔ لا ریاضی کی شاخ الجبر و التقابلہ کی وہ نامعلوم

علامت ہے جس کی مدد سے ہم اثبات اور اس کے تعین قدر کی جانب بڑھتے ہیں۔ لا کے لغوی معنی نہیں کے ہیں۔ کلمہ طیبہ کا پہلا لفظ بھی لا ہے اور اس کی پہلی عبارت ہے لا الہ جس کے معنی ہیں نہیں ہے کوئی الہ۔ اور لفظ کوئی ایک طرح کا صیغہ جمع ہے جس کا مطلب ہے بہت سوں میں سے کوئی بھی ایک یا کوئی بھی۔ اس کے بعد آتی ہے اثبات اور اس کے تعین قدر کی منزل الا اللہ یعنی سوائے اللہ کے۔ اس طرح لا الہ الا اللہ کا مطلب ہوا نہیں ہے کوئی الہ سوائے (اس ایک) اللہ کے۔ لیکن صوفی منش خدائے واحد کی منزل تک کسی قسم کی جلد بازی میں نہیں پہنچنا چاہتا۔ چنانچہ وہ پہلے شرک کی تمام آلائشوں سے اپنے سینے کو پاک کرنے کے لیے خدائے واحد کے وجود کے اقرار سے پہلے بے شمار بار لا الہ کا ورد کرتا ہے جس سے مراد ہوتی ہے سوائے خدائے واحد کے باقی تمام مشترکہ خداؤں سے انکار، انکار، انکار..... لیکن کھنسا اس رمز کو سمجھے بغیر کہ وہ شرک کے ہجوم سے نکل کر توحید کے دامن میں پناہ لینے کا جتن کر رہا ہے اسے قابلِ گردن زدنی قرار دے دیتے ہیں جس پر اقبال نے کہا ہے:

قلند جز دو حزن لا الہ کچھ بھی نہیں رکھتا

فقیہ شہر قاروں ہے لغت ہائے تجازی کا

دانش جب حیات و کائنات کے مسائل میں سرکھپاتی ہے تو وہ انسان کو مجبور محض پاتی ہے اس لیے کہ حیات و موت کے مسائل ہوں یا زمان و مکان کی انتہا ہوں کا سوال اس معاملے میں وہ سب تک پہنچ کر تھک کر بیٹھ جاتا ہے کہ آں کس کہ بہ داند و بہ داند کہ نہ داند، یعنی:

نہ جانے کتنے سوالوں کے ہم نے دل چیرے

ہر اک سوال کے دل سے پہیلیاں نکلیں

اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اُس کی حیثیت اس عالم بے پایاں کے بحر بے کنار کی موجوں پر جمولے ہوئے اس بے بضاعت پتے کی سی ہو جاتی ہے جس میں اس بحر میں ڈوب جانے کی بھی سکت نہیں۔ اور پھر اسی عالم بے بسی میں اسے یہ عرفان ہوتا ہے کہ خالق کائنات کے بعد خواہ وہ خالق کائنات میں یقین رکھتا ہو یا نہیں، اس کا یہ المیہ ہی اس کا امتیاز ہے کہ کائنات کے تمام مظاہر عالم میں صرف اسے ہی اپنے ہونے کا اور اس کا بھی کہ وہ کیا ہے اور کیا نہیں مکمل عرفان

ہے اور یہ بھی کہ خدا، یا نظام قدرت کا حقیقی نائب بھی وہی ہے۔ یہاں سے ایک مثبت نکتہ دوو میں اس کے سفر کی اگلی منزل شروع ہوتی ہے کہ وہ دنیا کو قدرت کی صنعت کے ساتھ ساتھ اپنی حرفت کا بھی نمونہ بنانے کے جتن میں لگ جاتا ہے۔ راشد کی اسی حرفت کا نمونہ راشد کا شعری مجموعہ "انسان" ہے جو انسان کی لٹی نہیں بلکہ اسکے اثبات پر دلالت ہے بالکل اسی طرح جیسے الجبرا کے کسی سوال میں لٹی کا لاپنے آپ کو ڈی کو ڈی فائی کر کے اپنے اثبات اور اس کے تعین قدر کا ثبوت ہم پہنچاتا ہے۔ سیدھے سادے بیانہ انداز میں اسی کو آپ اقبال کا تمیز رحمانی بھی قرار دے سکتے ہیں یعنی اگر اقبال کمال جرأت کے ساتھ خدا سے "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" جیسی دو بدو کر سکتا ہے تو راشد اس دو بدو کا مظاہرہ اور قدرے شدت کے ساتھ اپنی تہذیب اہام کے پردے میں کرتا ہے۔

(۵)

راشد کی شاعری پر اظہار خیال کرنے کا بہت کم لوگوں نے ہمت اور حوصلے کا ثبوت دیا ہے۔ کسی بھی حقیقی شاعر کے متن کی تشریح (explanation) اس کے سیاق (context) کے بغیر ممکن نہیں۔ تخلیق پر مبنی متن کی دو جہات ہوتی ہیں، ایک تخلیق کار کا باطن اور دوسری اس کا خارج۔ پہلے تخلیق کار کا خارج اس کے داخل میں طویل کرتا ہے جو اس کے داخل کو چو نکاتا ہے۔ اور وہ فن کار کو کس درجہ چو نکا سکتا ہے اس کا انحصار فن کار کے چو نکنے کے درجہ استطاعت پر ہے۔ چو نکنے کی اس کیفیت سے گزرنے کے بعد فن کار اس خارجی صورت حال کو اپنے داخل سے باہر نکال کر اپنے سامنے رکھتا ہے جس کے بعد فن کار کی داخلی کیفیات کا اس خارجی صورت حال کے ساتھ مکالمہ شروع ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ مباحثے، مبادلے، مجادلے، محاسن، مشورت یا استفسار کسی بھی شکل میں ہو سکتا ہے یا ان سب کی ملی جلی شکل میں بھی۔ اس مکالمے کی تکمیل ہی کسی مخصوص معاملے میں فن کار کے مافی الضمیر کا تعین کرتی ہے جس کی بنیاد پر وہ اپنا متن قائم کرتا ہے۔ اگر فن کار کسی معاملے سے پہلے انکاری کے ساتھ گزر جائے تو متن بھی اتنا ہی سہل، سادہ، صاف یا سہل ہو سکتا ہے۔ لیکن مافی الضمیر کا معاملہ اگر پیچیدگیوں سے گزرتے ہوئے طے ہو تو لامحالہ پھر متن کا بھی جھجک اور پیچیدہ ہونا لازمی ہے۔ جتنا جو حکم تخلیق متن کے تعلق سے اس پورے عمل میں ہے اتنا ہی جو حکم متن کی قرأت یا اس کی تنقید کے عمل میں بھی اٹھایا جائے تو

شید ترسیل اور ابلاغ کے وہ مسائل زیادہ نہ پیش آئیں جو راشد جیسے فن کاروں کے سلسلے میں عام طور پر ہوتے ہیں۔

راشد کا چوتھا مجموعہ 'گماں کا ممکن' ہے۔ اس عنوان میں گویا براہ راست یہ کہنے کی کوشش کی گئی ہے کہ محض تخلیق ہی کے سلسلے میں نہیں بلکہ حیات و کائنات کے کسی بھی معاملے میں قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ اس طرح گماں و یقین کی اصطلاحوں کو ایک دوسرے کے متوازی نہیں رکھا جاسکتا جیسا کہ عام طور پر کیا جاتا ہے۔ اس لیے کہ گماں لامحدود ہے اور یقین محدود، یعنی ایک abstract ہے اور دوسرا concrete ایک dynamic ہے اور دوسرا static۔ یعنی یا جوج ماجوج کے سامنے کی وہ آہنی اور بلند بالادیوار ہے جس کے آگے اور کوئی راستہ نہیں وہ ساکن و ثابت ہے جب کہ گماں کی بے یقینیاں لاتناہی ہیں جس کی وضاحت اقبال کے اس شعر سے ہوتی ہے:

مرا دل مری رزم گاو حیات
گمانوں کے لشکر، یقین کا ثبات

اس لیے راشد نے گماں کے متوازی ممکن کو رکھ کر یا جوج ماجوج کی یقین کی دیوار کو اپنے راستے سے ہٹا دیا ہے۔

(۶)

سنہ ۲۰۱۰ء م۔ راشد کی ولادت کا سوواں سال ہے۔ اس موقع پر اردو دنیا نے راشد کو خصوصی طور پر یاد کیا۔ بیسویں صدی جو راشد کے دورِ زلیست اور دورِ شاعری دونوں کی صدی تھی، اردو کی ادبی دنیا کے سر سے قدرے خاموشی سے گزر گئی۔ تاہم اس صورتِ حال سے مایوس ہونے کی چنداں ضرورت نہیں اس لیے کہ اپنی ترجیحات کے ساتھ زندہ رہنے والے تخلیقی فن کاروں کے ساتھ ایسا عام طور پر ہوا ہی کرتا ہے۔ میر ہو (جسے بار لوگوں نے صرف بہتر شعروں میں قید کر کے رکھ دیا تھا)، غالب ہو، یا راشد یا کوئی اور ایسے فن کار اپنے گلے میں اپنا شناختی کارڈ لٹکا کر نہیں گھومتے جو یہ بتاتا ہے کہ میں فلاں خاں ہوں بلکہ ان کو تو فراری مجرم کی طرح ڈھونڈ کر نکالا جاتا ہے۔ سنہ ۲۰۱۰ء اس اعتبار سے قابلِ نیک ثابت ہوا کہ اس میں ن۔ م۔ راشد کی کھوج بین کا کام قدرے شد و مد کے ساتھ شروع ہوا۔ بھلا ہو ہندوستان کی تقسیم کا کہ راشد بھی اردو دنیا کے محض پاکستانی شاعر ہو کر رہ گئے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ راشد کے تعلق سے ۲۰۱۰ء کا اربلا م کلاک جتنی

دن زناہٹ کے ساتھ پاکستان میں بجا ہندوستان میں نہیں بچ سکا۔ بیداری یہاں بھی ہوئی لیکن صرف ان لوگوں کے ہاں جو بنا ادا رم کلاک کے بھی اٹھ سکتے کے عادی ہیں۔ پاکستان میں متعدد جرائم نے یا تو راشد پر خصوصی شمارے شائع کیے یا گوشے نکالے اور اس کے علاوہ راشد پر بہت سی کتابیں بھی تالیف ہوئیں اور جیسا کہ معلوم ہوا ہے اکیلے سعادت سعید کی اس موقع پر چھ کتابیں سامنے آئی ہیں۔ ہندوستان میں اگا دگا جرائم میں راشد پر واجبی سے گوشے شائع ہوئے۔ یہ اعزاز ہندوستان میں صرف شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کو حاصل ہے کہ یہاں پروفیسر قاضی افضل کی قیادت میں ن.م. راشد پر راشد کے شایان شان ایک سال انڈیا سمینار منعقد ہوا۔ سمینار میں پیش کیے جانے والے بیشتر مقالات سچیدہ فکر کے حامل تھے۔

ن.م. راشد پر 'اردو ادب' کا یہ خصوصی شمارہ جو اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے، اس کے بارے میں مجھے اس بات کا اعتراف کر لینے میں کوئی ہاک نہیں کہ یہ پروفیسر قاضی افضل ہی تھے جنہوں نے مجھے یہ باور کرایا کہ راشد صدی کے موقع پر ہندوستان میں انجمن ترقی اردو (ہند) کے تعلق سے 'اردو ادب' جیسے پرچے کا راشد نمبر تو نکلتا ہی چاہیے۔ ساتھ ہی قاضی افضل صاحب نے مجھے اس بات کا یقین دلایا کہ ان کے سمینار میں جو مقالات پڑھے جائیں گے ان میں سے چیدہ مضامین وہ 'اردو ادب' کے لیے مجھے فراہم کر دیں گے۔ دراصل ان کی اسی یقین دہانی سے میرا حوصلہ بڑھا ورنہ جلد بازی میں محض باسی کھوی چیزوں کو ڈائجسٹ کر کے راشد پر نمبر نکال دینے کا کوئی مطلب نہیں تھا۔ میں نے راشد نمبر کی تیاری کا کام شروع کر دیا اور اس معاملے میں لگاتار قاضی صاحب کا تعاون اور مشورے مجھے حاصل رہے۔ قاضی افضل صاحب سیل فون رکھنے کے قائل نہیں اس کا کوئی نقصان ہونے کے بجائے مجھے ایک فائدہ یہ ہوا کہ اس سلسلے میں میرا رابطہ سیل فون والے دوسرے قاضی صاحب سے بھی برابر رہا، میری مراد قاضی جمال صاحب سے ہے۔ چنانچہ اس معاملے میں جلالی اور جمالی دونوں طرح کے تیوروں سے میں جتنا استفادہ کر سکتا تھا میں نے کیا۔

جب سے میں نے 'اردو ادب' کا کاروبار سنبھالا ہے میرے دو انتہائی عزیز دوست پروفیسر صدیق الرحمن قدوائی اور پروفیسر شمیم حنفی برابر مجھے مفید مشورے بھی دیتے رہے ہیں اور میری حوصلہ افزائی بھی کرتے رہے ہیں۔ خصوصاً شمیم حنفی صاحب سے تو مجھے اپنے مطلب کا سوا حاصل کرنے میں بھی بے پناہ مدد ملتی رہی ہے اور ایسا ہی راشد نمبر کے سلسلے میں بھی ہوا ہے۔ پروفیسر

محمد ذاکر میرے لیے اپنی عمر اور مرید علمی کے اعتبار سے میرے بڑے بھائی کی طرح ہیں، ان کی صحبت میں بیٹھ کر مجھے بہت کچھ سیکنے کا موقع ملتا ہے۔ ن.م. راشد ان کا محبوب شاعر ہے اور خدا جھوٹ نہ بلوائے تو آدمے سے زیادہ راشد انھیں اذیر ہے۔ راشد کے بارے میں اس موقع پر ان سے بہت سی باتیں ہوئیں جن سے میں یقیناً مستفید ہوا ہوں۔

انجمن ترقی اردو (ہند) کے جنرل سکریٹری اور میرے عزیز دوست ڈاکٹر خلیق انجم کا اس سلسلے میں ہمیشہ ممنون رہا ہوں کہ انھوں نے مجھے 'اردو ادب' کے معاملے میں ایک مفید نکتہ کا سا درجہ دے رکھا ہے۔ سکریٹری کی کرسی پر بیٹھ کر انھیں جس جس طرح سے جیسے جیسے لوگوں کے ساتھ معاملات کرنے پڑتے ہیں اس کا ذرا سا بھی سایہ انھوں نے 'اردو ادب' کے سلسلے میں میری کارکردگی پر نہیں پڑنے دیا۔ یہی وجہ ہے کہ 'اردو ادب' خواہ کیسا بھی نکل رہا ہو لیکن خدا کا شکر ہے کہ کم از کم ادب میں در آنے والی آلودگیوں سے یہ پاک ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ڈاکٹر خلیق انجم کا صحافت میں بھی کم از کم چالیس سال کا تجربہ ہے۔ سیکولر ڈیموکریسی جیسا کوئی سیاسی ماہنامہ ہو یا اردو کی عوامی تحریک کا ترجمان انجمن کا ہفت روزہ ہماری زبان ایسے پرچوں کو ان کی راسخ سمجھ کر نہیں رکھا جاسکتا۔ ان پرچوں پر لکھنے والوں سے زیادہ ان کے پڑھنے والوں کا اختیار ہوتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر خلیق انجم نے 'اردو ادب' کی اڈیٹری کا جو اپنے کاندھوں سے اتار کر جب میرے کاندھوں پر رکھا تو خود بخود دونوں پرچوں کے درمیان ان کی اپنی اپنی ترجیحات کی ایک دیوار بھی کھینچ گئی۔ ہماری زبان کے سال میں 48 اور 'اردو ادب' کے محض چار شمارے شائع ہوتے ہیں۔ 'اردو ادب' کو راستہ ہموار کرتے ہوئے چلتے رہنے کی جو فرمتیں ہیں وہ ہفت روزہ 'ہماری زبان' کو میسر ہو ہی نہیں سکتیں اسے تو راہ کے روڑے کنکروں پر سے گزرتے ہوئے چلتے رہنا ہے۔ چنانچہ اس تال میل کا سہرا بھی تمام تر انتظامی امور کے ماہر انجمن ترقی اردو (ہند) کے جنرل سکریٹری ڈاکٹر خلیق انجم ہی کے سر ہے۔

بہر حال، نذر محمد راشد پہ 'اردو ادب' کا ن.م. راشد نمبر قارئین کی نذر ہے۔ مگر قبول اُفتد ز ہے عز و شرف!

اسلم پرویز

○○○

حرف تازہ (گوشہ)

مثنیٰ الرحمن فاروقی

ایران میں اجنبی

ن.م. راشد کی تین نظمیں

راشد صاحب نے ایران میں اجنبی کے دیباچے میں لکھا تھا:

”جدید شاعری محض صناعی نہیں یا قدیم اصناف سے انحراف کی
فسوں گری کا نام نہیں ہے۔ جدید شاعری عقلی ہو یا آزاد، نئے زمانے
کے تقاضوں کا جواب ہے۔۔۔ قدیم شاعر اپنے معاشرے کا اسی طرح
جزو تھا جیسے کسی انجمن کے افراد اس کے جزو ہوتے ہیں۔ لیکن جدید
شاعر محض ایک فرد رہ گیا ہے۔۔۔ وہ خود کو زیادہ وقت نظر سے دیکھنے لگا
ہے۔ وہ اپنا آپ جائزہ لیتا ہے۔“

اگر جدید شاعری کا جواز فراہم کرنے کے لیے کچھ بیان درکار ہو تو مندرجہ بالا الفاظ سے زیادہ
موثر اور با بصیرت بیان ملنا مشکل ہوگا۔ لیکن یہی بیان ترقی پسند نظریہ ادب کے خلاف اعلانیہ
جنگ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان بحثوں سے ہٹ کر بھی دیکھیں تو راشد صاحب کے بیان

میں کئی باتیں غور کرنے کے قابل ہیں۔ غالب کا قول یاد آتا ہے کہ میں ”آپ اپنا تماشا بن گیا ہوں“۔ ہر چند کہ راشد صاحب نے اکثر یہ بھی کہا کہ یہ میری شاعری میرے ”سوانح حیات“ کا حکم نہیں رکھتی، لیکن وہ اس بات پر بھی اصرار کرتے تھے کہ شاعری، اور خاص کر ان کی شاعری، ان کے اپنے مشاہدات اور مطالعات پر مبنی ہے یا کم سے کم ان سے بے نیاز نہیں ہے۔ ان کے اپنے یعنی ”ذاتی“ مشاہدات و مطالعات پر مبنی ہونے کی وجہ سے راشد صاحب کی شاعری میں جو تنوع ہے وہ فطرتاً صاحب کے یہاں مفقود ہے۔ عداوہ ازیں، اسی آزادانہ فکرو مشاہدے کے باعث راشد صاحب کے یہاں کئی آوازیں ملتی ہیں جو بعض اوقات سطحی پڑھنے والے کو مشکل یا الجھن میں مبتلا کر سکتی ہیں۔

اتفاق سے (یا شاید اتفاق سے نہیں بلکہ اراداً) ”ایران میں اجنبی“ میں تین نظمیں یکے بعد دیگرے درج ہیں جن میں ہر نظم اپنے بعد کی نظم سے بالکل مختلف ہے۔ ان کے درمیان کچھ اختلاف تو اسلوب کا ہے، لیکن زیادہ تر اختلاف کی بنیاد موضوع اور لہجہ پر ہے۔ سرسری دیکھا جائے تو یہ شک بھی گزر سکتا ہے کہ یہ نظمیں کسی غیر زبان کے تین شاعروں کی الگ الگ نظموں کا ترجمہ ہیں۔ یہ تینوں نظمیں ”ایران میں اجنبی“ نامی طویل نظم کا حصہ نہیں ہیں جنہیں راشد نے مختلف ”کانٹو“ (Canto) پر مشتمل بتایا تھا اور جن میں ان کے خیال کے مطابق ”داستانوں“ جیسا ربط نہیں تھا، لیکن جو ایک ایسے شخص کے مشاہدات اور تصورات پر مبنی تھیں جن کے اور اہل ایران کے درمیان بہت کچھ مشترک تھا۔ لہذا زیرِ نظر نظمیں تین مختلف کیفیات، شخصیات اور مشاہدات پر مبنی نظمیں ہیں اور انہیں اسی طرح پڑھنا چاہیے۔ تینوں نظمیں مختصر ہیں۔ پہلی نظم ”زندگی میری سہ نیم“ ایک سادہ سے بیان سے شروع ہوتی ہے اور سودا کے مشہور شعر کی یاد دلاتی ہے:

فکرِ معاشِ مشقِ بیاں یادِ رنگاں
دو دن کی زندگی میں کوئی کیا کرے

سودا کے شعر کا شکمِ آلام زندگی کے بوجھ سے تنگ ہے۔ لیکن اس کی شخصیت میں کوئی شکستگی، کوئی تقسیم نہیں ہے۔ زندگی کی راہ سیدھی ہے، اگرچہ صاف نہیں ہے۔ مصرعیتیں اور ذمہ

داریاں بہت بھاری ہیں، بلکہ یوں کہیں کہ جن تین معروفیتوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سے ہر ایک اپنی جگہ پر زندگی بھر کے لیے کافی ہے۔ لیکن کہیں کوئی الجھن، بے یقینی، اپنی ذات سے شکوہ، کچھ بھی نہیں ہے۔ اب راشد کی نظم کا آغاز ملاحظہ ہو۔ یہاں زندگی، اور زندگی کرنے والا، دونوں منقسم ہیں اور اس طرح منقسم ہیں کہ ان میں مفاہمت یا آپسی رورعایت کا امکان نہیں:

میں سرہنم اور زندگی میری سرہنم
دوست داری، حشر بازی، روزگار
زندگی میری سرہنم

آپسی رورعایت تب ممکن تھی جب زندگی کرنے والے کی شخصیت میں کوئی تضاد نہ ہوتا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ سودا کا حکلم جن معروفیتوں (یا ذمہ داریوں) کے بوجھ سے نکار ہے، وہ کم و بیش وہی ہیں جو راشد کے حکلم کی جڑیں ہیں۔ راشد کے یہاں ترتیب مختلف ہے اور ممکن ہے یہ اختلاف ترجیحاتی ہو، یعنی اہم ترین شے کا ذکر پہلے کیا، کم اہم کا اس کے بعد۔ سودا کے حکلم کو اپنا زمانہ بڑی حد تک عدم استقلال کا شکار معلوم ہوتا ہے، یعنی جو آج ہو رہا ہے ممکن ہے وہ کل نہ ہو۔ نوکری ہو یا مربی، ان کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ فکرِ معاش یہاں سب سے بڑی ضرورت ہے۔ راشد کے حکلم کی ترتیب اشغال بھی اگر ترجیحات پر مبنی قرار دی جائے تو اس کے حکلم میں سب سے بڑی یا سب سے بھاری بات 'دوست داری' ہے، جسے حشر اور اس کے تعلقات پر مشتمل کہہ سکتے ہیں۔ یعنی دوستوں کے ساتھ (بقول حافظ) تلطف اور معشوقوں کے ساتھ (بقول داغ) ہر طرح کی خاطر ور لفاظ۔ راشد کے حکلم کی 'حشر بازی' میں سودا کے حکلم کی 'یادِ رفتگان' کو شامل سمجھ سکتے ہیں۔ یادِ رفتگان اگر باقی رہے تو دل میں روشنی رہتی ہے اور اسے حشر بازی بھی کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ حشر پیشگی کا لطف تو اسی وقت ہے جب بہت سے معشوق ہوں:

یوں دوستان کے جہر میں داغاں ہیں سینے پر ولی
صحرائے جوں دامنِ اُپر ہوں نقشِ پاے رفتگان

اگر عشق بازی میں یاد و رنگاں کا عنصر شامل نہ ہو تو عشق بازی کو بقول غالب ”مصری کی بکھی“ بننے سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ممکن ہے راشد کے شکم کا مدعا صرف یہی ہو، جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ شکم اور بھی زیادہ مخدوش شخصیت کا حال نظر آتا ہے۔

دوستوں میں کچھ ایسے ہیں جو جان سے بڑھ کر عزیز ہیں اور کچھ ایسے جو دن رات کے ساتھی ہیں پھر بھی جن کی:

دوستی کچھ دشمنی اور دشمنی کچھ دوستی

اس طرح:

دوستی میری سہ نیم

یعنی کہاں تو سودا کا شکم جس کی زندگی تین کاموں سے مہارت ہے لیکن تینوں کاموں میں کوئی کام ایک دوسرے سے متضاد نہیں، متضاد ہونا دور کی بات ہے۔ لیکن راشد کے شکم کی دوستیاں یا دوست بھی تین طرح کے ہیں اور تینوں میں کوئی کسی کا دوست نہیں۔ عشق کا معاملہ اس سے بھی بدتر ہے:

عشق محبوب سے بھی ہے اور کٹھنی اور محبوباؤں سے

.....

ان میں کچھ ایسی بھی ہیں

جن سے وابستہ ہے جاں

.....

ان میں کچھ نگران داند اور کچھ نگران دامن

عشق میں کچھ سوز ہے، کچھ دل گلی، کچھ انتقام

عاشقی میری سہ نیم

معتوقوں کے خلاف طرز اور فطرت کے ساتھ ساتھ اپنے اوپر ہنسنے کا بھی انداز نمایاں ہے۔ لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ تین طرح کے عشق یا معتوقوں اور دوستوں میں کچھ خاص فرق نہیں۔ اگر کئی دوست ایسے ہیں جن سے شکم کی جان وابستہ ہے تو کئی محبوب بھی ایسے ہیں جن کے

ساتھ جان وابستہ ہے۔ متکلم کے لیے عاشقی اور دوست داری میں کوئی فرق نہیں۔ اس کے برخلاف روزگار کا حال یہ ہے کہ یہ 'پارہ' نان جو 'بیس' کے حصول کا 'حیلہ' ہے تو کبھی یہ 'حیلہ' ہی بن جاتا ہے دستور حیات:

اور گا ہے رشتہ ہاے جان و دل کو بھول کر
بن کے رہ جاتا ہے منظور حیات

'دستور حیات' اور 'منظور حیات' کا فرق اتنا واضح نہیں جتنا عاشقی اور دوست داری کے انقسام میں نظر آتا ہے۔ شاید متکلم کے لاشعور میں یہ خیال پنہاں ہے کہ 'پارہ' ناں کی تلاش میں اتنی برائیاں نہیں جتنی عاشقی اور دوست داری میں ہیں۔ یا پھر، 'پارہ' ناں کی تلاش تو متکلم کے لحاظ سے بہر حال زندگی کی اساس ہے۔ یہ صورت حال زندگی کی دیگر تقسیموں کے ساتھ نہیں۔ رزق نہ ہو تو اور اشغالات بے معنی ہو جاتے ہیں۔

لظم کو کئی بار پڑھنے کے بعد بھی یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ متکلم خود اپنے اوپر طنز کر رہا ہے یا جدید انسان کے تضادات پر طنز کر رہا ہے؟ یہ بات بھی صاف نہیں ہوتی کہ متکلم اگر طنز نہیں کر رہا ہے تو کیا وہ اپنی ذات سے (یا جدید انسان کی ذات سے) نفرت کا اظہار کر رہا ہے؟ یا یہ محض بے چارگی ہے؟ یا لظم دراصل متکلم کی بیچارگی پر خود متکلم کی برہمی کا اظہار کرتی ہے، یا اس میں وہ برہمی ہے جو بیچارگی کی پیدا کردہ ہوتی ہے؟ یعنی انسان جب کچھ نہیں کر سکتا تو اپنی ہی پوئیاں نوچنے لگتا ہے۔

لظم کی لفظیات کو لفظیاتِ راشدی کا نام دے سکتے ہیں، یعنی فارسی کی نامانوس اور خود ساختہ تراکیب کی کثرت، جن کی بنا پر لظم کی زبان بعض لوگوں کو بوجھل تو بعض لوگوں کو نفیس یعنی sophisticated محسوس ہوتی ہے۔ بہر حال اس میں تو کوئی شک نہیں کہ اگر:

لفظیہ کہ تازہ است بہ مضمون برابر است

کا اصول صحیح ہے تو 'عطریہ ہائیں'، 'نورِ بستر'، 'مگرانِ دانہ'، 'مگرانِ دام' جیسی تراکیب لظم کی معنویت میں اضافہ کرتی ہیں اور ان تراکیب کے سوا بھی پوری لظم پر فارسیت چھائی ہوئی

ہے: ”میں سہ نیم اور زندگی میری سہ نیم“، ”پارہ نان جویں کا حیلہ“، ”دخمن جان عزیز“ جیسے فقرے جدید اردو شاعری میں کیا اب ہیں۔

زندگی میری سہ نیم

میں سہ نیم اور زندگی میری سہ نیم
دوست داری، عشق ہازی، روزگار
زندگی میری سہ نیم!
دوستوں میں دوست کچھ ایسے بھی ہیں
جن سے وابستہ ہے جاں،
اور کچھ ایسے بھی ہیں، جو رات دن کے ہم پیالہ، ہم نوالہ
پھر بھی جیسے دشمن جان عزیز!
دوستی کچھ دشمنی اور دشمنی کچھ دوستی
دوستی میری سہ نیم!
عشق مجھ پر سے بھی ہے اور کتنی اور مجھ پاؤں سے،
ان میں کچھ ایسی بھی ہیں
جن سے وابستہ ہے جاں
اور کچھ ایسی بھی ہیں جو عطر پالیں، نور بستر
پھر بھی جیسے دشمن جان عزیز!
ان میں کچھ گراں داند اور کچھ گراں دام
عشق میں کچھ سوز ہے، کچھ دل لگی، کچھ انتقام
عاشقی میری سہ نیم!

روزگار اک پارہ نان جویں کا حیلہ ہے
گا ہے یہ حیلہ ہی بن جاتا ہے دستور حیات
اور گا ہے رشتہ ہائے جان و دل کو بھول کر
بن کے رہ جاتا ہے منکور حیات

پار یہ ٹاں کی تمنا بھی سر نیم
میں سر نیم اور زندگی میری سر نیم!

اگلی نظم 'حرف' ناگفتہ، جس پر اظہار خیال مقصود ہے، گزشتہ نظم 'زندگی میری سر نیم' سے بالکل
متصل ہے اور یوں شروع ہوتی ہے:

حرف ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو
کوئے ویرزن کو،
دروہام کو،
شعلوں کی زباں چاٹتی ہو،
وہ دہن بستہ و لب دوختہ ہو۔
ایسے گنہگار سے ہشیار رہو!

عنوان پر نظر کریں تو خیال ہوتا ہے کہ نظم میں کچھ عاشقانہ گفتگو کا ذکر ہوگا، یعنی ان لفظوں کا،
جنہیں کہنا چاہیے تھا لیکن وہ کہے نہ جاسکے۔ یا پھر وہ ایسے لفظ تھے جنہیں زبان سے ادا کرنے
کا موقع نہ ملا، فرصت نہ ملی۔ یا پھر یہ کہ کسی احتیاط یا شرم یا خوف رسوائی کے باعث ساری بات
ناگفتہ رہ گئی اور ناگفتہ رہ جانے کے باعث وہ باتیں دل میں آزار بن کر جمبیتی رہیں۔ میر:

سب کہنے کی باتیں ہیں پر کچھ نہ کہا جاتا

'کہا جاتا' کے کئی معنی ہیں۔ کہتے نہیں بننا، کوئی کچھ کہتا نہیں، کچھ کہنے کی رسم ہی نہیں ہے،
وغیرہ۔ یا پھر آزادانہ ناصاری کے مصداق بہت سے سخن ہائے گفتنی:

خوفِ نسا و خلق سے ناگفتہ رہ گئے

نظم میں ابہام پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ جو توقعات عنوان سے پیدا کی جائیں وہ
پوری نہ ہوں لیکن عنوان غلط یا نامناسب بھی نہ ٹھہرے۔ راشد نے یہاں یہی ترکیب استعمال
کی ہے۔ عنوان بظاہر جو کچھ کہہ رہا ہے، نظم اس مضمون پر نہیں ہے۔ چند مصرعے پڑھنے اور کچھ
غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ بات دراصل یہ ہے کہ جب کچھ کہنا ضروری ہو اور اس وقت

خاموش رہا جائے تو آزار پیدا ہوتا ہے۔ ظلم کے خلاف احتجاج نہ کرنا بھی ظالم کا ساتھ دینے کا حکم رکھتا ہے۔ فلسطینیوں پر اسرائیلیوں کے مظالم اور نا انصافیوں پر قوم یہودی خاموشی کی مذمت کرتے ہوئے مشہور یہودی مورخ اور فلسفی آر تھر شلیسنگر (Arthur Schlesinger) نے کہا تھا کہ:

Silence is a form of intervention.

یعنی ظلم ہوتے ہوئے دیکھ کر خاموش رہنا، ظالم کی طرف سے شامل گفتگو ہونے کے مترادف ہے۔ میر:

شاعر ہوت چکے رہو اب چپ میں جانیں جاتی ہیں
بات کرو ایات پر دم کو کچھ نہیں ہم کو بتاتے رہو
راشد کہتے ہیں:

ہائے وہ زہر جو صدیوں کے رگ و پے میں سما جائے
کہ جس کا کوئی تریاق نہیں
آج اس زہر کے بڑھتے ہوئے
آٹار سے ہشیار رہو
حرف ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو

وہ شخص جو ایسے وقت میں خاموش رہے اسے گنہگار ہی نہیں، مریض بھی کہا جائے گا۔ اور اگر تپ گویا کی نہ ہو تو:

دست و بازو کو زبان و لب گفتار بناؤ
ایسا کہرام مچاؤ کہ سدا یاد رہے

دست و بازو کو زبان و لب گفتار بنانے کی دعوت کو دعوت عمل اور دعوت انقلاب بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن سینہ زنی اور ماتم بھی اپنی زبان رکھتے ہیں۔ اگر کچھ نہ ہو سکے تو ہمیں ماتم ہی کرنا چاہیے، اپنا اور اپنا زمانہ کا، اور ان مستبد قوتوں کا بھی جو را و ظلم میں عمل پیرا ہیں۔

صوبی آہنگ کی خوش نمائی کے علاوہ اس نظم کی ایک معنوی خوبی بھی ایسی ہے جو صوتی آہنگ

سے پیدا ہوئی ہے۔ یعنی ہر چند کہ نظم میں کسی مخصوص نظریۂ انقلاب یا لائحہ عمل کی تلقین نہیں ہے، لیکن نظم کا آہنگ نعرے اور پکار اور دعوت کے آہنگ پر قائم کیا گیا ہے۔ اس خصوصیت میں راشد کا کوئی حریف نہیں۔

حرفِ ناگفتہ

حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار رہو
کوئے دیرزن کو،
درو بام کو،
شطوں کی زباں چاٹتی ہو،
دو دہن بستہ لب دوختہ ہو —
ایسے گنگار سے ہشیار رہو!
شعبہ شہر ہو یا بندۂ سلطاں ہو
اگر تم سے کہے: لب نہ ہلاؤ!
لب ہلاؤ، جنیں لب ہی نہ ہلاؤ
دست و بازو بھی ہلاؤ،
دست و بازو کو زبان و لب گفتار بناؤ
ایسا کہرام مچاؤ کہ سدا یاد رہے،
اگلے دربار کے اطوار سے ہشیار رہو!

ان کے لحاظ کے آفاق نہیں
حرفِ ناگفتہ سے جو لفظ گزر جائے
شبِ وقت کا پایاں ہے وہی!
ہائے وہ زہر جو صدیوں کے رگ و پے میں سما جائے
کہ جس کا کوئی تریاق نہیں!

آج اس زہر کے بڑھتے ہوئے
آچار سے ہشیار ہو
حرفِ ناگفتہ کے آزار سے ہشیار ہو!

تیسری نظم، جو گزشتہ دو متصل نظموں سے متصل ہے، اپنی دونوں پیش روؤں سے بالکل مختلف ہے۔ یہ دروازہ کیسے کھلا؟ بظاہر ایران میں قومیت اور قومی تاریخی تشخص پر غیر معمولی زور دیے جانے پر نہایت ہار یک طر ہے۔ لیکن دراصل یہ نظم ان تمام بنیاد پرست یا نژادیت پرست (Nativist) رجحانات پر طر ہے جن سے آج دنیا کی کئی قوموں کا خمیر آلودہ ہے اور جن سے ہمارا برصغیر بھی دو چار ہے۔ ہمارے یہاں ہندوؤں کے حامی کہتے ہیں کہ سب سے قدیم تہذیب ہندو تہذیب ہے، سنسکرت تمام زبانوں کی ماں ہے اور ویدک سائنس اور علم نجوم وغیرہ بھی جدید سائنسی حراج کے حامل ہیں، بلکہ جدید سائنس سے بڑھ کر ہیں۔ پاکستان میں یہ خیال عام ہے کہ عربی تمام زبانوں کی ماں ہے اور عرب تہذیب سب تہذیبوں سے برتر ہے۔ مولانا ابوالجلال عودی کا تو دعویٰ تھا کہ موہن جوداڑو کی زبان دراصل قدیم عربی زبان ہے اور وہاں کے لوگ (بلکہ شاید سارے آریائی بھی) عرب سے آئے تھے۔ راشد کی نظم یوں شروع ہوتی ہے:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
وہ کتبہ جو چتر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
ابھی جاگ اٹھا ہے،
وہ دیوار بھولے ہوئے نقشِ گر کی کہانی
سنائے لگی ہے

یعنی بھولی ہوئی تہذیب کی کہانیاں نہ صرف یہ کہ سنائی جا رہی ہیں بلکہ پھر سے زندہ کی جا رہی ہیں۔ یہ دروازہ محض ماضی کی مطلق یادوں کا دروازہ نہیں ہے۔ اس دروازے کا کھلنا قومی شعور میں ماضی پرستی اور فتح مندی (Triumphalism) کا بیدار ہونا ہے۔ اگر یہ دروازہ



قوی شعور اور تاریخی احساس کے جاگنے کی علامت ہوتا تو یہ خود سے کھلتا، آہستہ آہستہ کھلتا۔
لیکن نظم یوں ختم ہوتی ہے:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
ہمیں نے —
ابھی ہم نے دلیز پر پاؤں رکھا نہ تھا
کواڑوں کو ہم نے چھوا تک نہ تھا
کیسے یک دم ہراموں ہی بے تاب چہروں پہ
تارے چمکنے لگے
جیسے ان کی مقدس کتابوں میں
جس آنے والی گھڑی کا حوالہ تھا
گو یا یہی وہ گھڑی ہو!

نظم میں طوائف سرد اور اتنا لطیف ہے کہ لگتا ہے کوئی جراح اپنے نشتر کو تیز کیے ہوئے
ایک طرف تو باتوں میں لگا ہوا ہو اور دوسری طرف مریض کو ترنم اور تحقیر بھری نگاہ سے،
لیکن تنکھیوں سے دیکھ رہا ہو۔ ڈبلیو. بی. یٹس (W.B. Yeats) کی شہرہ آفاق نظم
The Second Coming کے بارے میں بحث ہوتی رہی ہے کہ اس میں حضرت عیسیٰ کی
واپسی کا ترانہ ہے یا طاغوت یعنی Antichrist کی آمد پر تشویش اور خوف کا اظہار ہے:

And what rough beast, its hour come round at last
Slouches towards Bethlehem to be born?

راشد کی نظم میں ایسا کوئی ابہام نہیں ہے اور نہ خوف یا توقع کی وہ نضا ہے جو انگریزی نظم میں
ہے۔ لیکن راشد کے طحڑ اور تحارت کے نیچے ایک خوف اور تشویش ضرور ہے۔ آج کے برصغیر
کے بایسوں کے لیے یہ نظم بہت بروقت معلوم ہوتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد کی نظموں میں اس طرح کی رومانی-انتقابی محرونی یعنی
(Romantic-revolutionary melancholy)، شیریٹی اور سکھڑپن نہیں ہے جس

سے فیض کی چند بہترین نظمیں عبارت ہیں۔ لیکن راشد کی طرح کی وسعتِ احساس و نظر،
 فکر، کھردرا پن اور انسان کے حال اور مستقبل کے بارے میں تشویش، یہ سب فیض صاحب
 کے یہاں مفقود ہیں۔ اختر الایمان کے یہاں ان چیزوں کا پتا ملتا ہے۔ یہ دلوں ہماری دنیا
 کے شاعر ہیں۔ ان کے برخلاف میراجی فرد کی داخلی اور ظاہری کائنات کے شاعر ہیں۔

یہ دروازہ کیسے کھلا؟

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
 وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر بے زباں سوچتا تھا
 ابھی جاگ اٹھا ہے،
 وہ دیوار بھولے ہوئے نقشِ گر کی کہانی
 سناتے لگی ہے؛
 کلیے ستوں پر وہ صندوق، جس پر
 سید رنگِ ریشم میں لپٹا ہوا ایک ٹٹے کا بُت،
 جس کی آنکھیں سنہری،
 ابھی بھونک اٹھا ہے؛
 وہ لکڑی کی گائے کا سر
 جس کے پتیل کے سینگوں میں بریل،
 جو صدیوں سے بے جان تھا
 جھنجھٹانے لگا ہے؟
 وہ تنھے سے جوئے جو تجلّت میں اک دوسرے سے
 الگ ہو گئے تھے؛
 کیا یک بہم مل کے، اترا کے چلنے لگے ہیں
 وہ پایوں پر رکھے ہوئے تین گدا ان
 جن پر بزرگوں کے پاکیزہ یا کم گنہ گار

جسوں کی وہ را کہ جو (اپنی تقدیرِ مبرم سے بچ کر)
لفظِ چہ تر ہو گئی تھی،
اسی میں چپے کتنے دل
تملانا لگے ہیں؟

یہ دروازہ کیسے کھلا؟ کس نے کھولا؟
ہمیں نے —
ابھی ہم نے دہلیز پر پاؤں رکھ نہ تھا
کواڑوں کو ہم نے چھوا تک نہ تھا
کیسے یک دم ہزاروں ہی بے تاب چہروں پہ
تارے چمکنے لگے
جیسے ان کی مقدس کتابوں میں
جس آنے والی گھڑی کا حوالہ تھا
گو یا یہی وہ گھڑی ہو!

○○○

بڑی زبان کا زندہ رسالہ
ادب، آرٹس اور کلچر پر تازہ ترین معلومات اور تعلقات فراہم کرنے والے پہلا اردو جریدہ

سہ ماہی ذہنِ جدید

ترتیب: زبیر رضوی

پتا: ہوسٹ بکس نمبر 9789، نئی دہلی-110025

خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ (ن.م. راشد کی شاعری)

عجیب بات ہے کہ راشد کی تعبیر کا جو سلسلہ 'مادرا' سے شروع ہوا تھا، وقت کے ساتھ ساتھ اُس کے محور یکسر تبدیل ہوتے گئے۔ 'مادرا' کی شاعری کچھ لوگوں کے لیے مذاق کا موضوع تھی چناں چہ اس کی ہیروڈیٹر لکھی گئیں (حیات اللہ انصاری / فرقت کا کوردی)۔ 'مادرا' کے شاعر کو بیمار ذہنیت رکھنے والا، جنس زدہ، مبہم اور مبہم اور مغرب سے در آمد کیے جانے والے ایسے تجربوں اور میلانات کا مبلغ سمجھا گیا جو مشرق کی روایت اور مذاق سخن کے لیے قطعاً ناموزوں اور بے محل تھے۔ ہماری شعری روایت کے سیاق میں راشد کا نام ایک پھبتی کے طور پر لیا جاتا تھا۔

پھر وہ وقت بھی آیا کہ راشد کی شاعری ایک نئے رمز کے طور پر، اپنے آپ کو ایک نئے تناظر کے ساتھ منکشف کرنے لگی۔ ابہام اور جنس زدگی اور مریمضانہ ذہنیت کے الزامات کی تکرار بتدریج ختم ہوئی۔ اور ذرا غور فرمائیے کہ اب راشد فکری اور تخلیقی قلب ماہیت کے ایک پُر اسرار سلسلے سے گزرنے کے بعد نئی شاعری کے بعض مفسروں کی نظر میں اقبال کے ساتھ کھڑے ہوئے ہیں۔ ہماری تاریخی، تہذیبی اور معاشرتی تاریخ کے پس منظر میں اب راشد کا نام ایک انتہائی متین اور سنجیدہ اور پُر شکوہ ترجمان کی حیثیت سے لیا جاتا ہے۔ راشد کی شاعری کے متنی اب ایک نئی سطح پر مکمل رہے ہیں۔ ان کی طرف مڑ کر بار بار دیکھنے کا جواز بھی اسی

واقعے میں مضمر ہے۔

غالب اور اقبال کے بعد میرے لیے وہ تیسرے شاعر ہیں جس کی نظموں میں معنی کے امکانات کبھی ختم نہیں ہوتے۔ یہ شاعری اپنی تفہیم اور تعبیر کے کسی بھی مرحلے میں ہمارے لیے صرف ماضی کی چیز نہیں بنے پاتی۔ اپنے تمام دروازے کبھی بند نہیں کرتی، کسی نہ کسی تجربے، طرز احساس اور تصور کے واسطے سے یہ شاعری ہمیں از سر نو متوجہ کر لیتی ہے اور ہماری تخلیقی احتیاج کی آسودگی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اپنے دانش ورانہ آہنگ اور فکر کے لحاظ سے اپنے تاریخی اور معاشرتی حوالوں کی کثرت اور رنگارنگی کے اعتبار سے، راشد — غالب اور اقبال کے بعد ہمارے تیسرے سب سے جاذب نظر شاعر ہیں۔

ظاہر ہے کہ میری اس بات کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ راشد غالب اور اقبال کے ہم مرتبہ شاعر ہیں۔ ابھی ہمارے مہد میں اور راشد میں وہ فاصلہ پیدا نہیں ہو سکا ہے کہ ہم عظمت کے اس پیمانے پر انھیں پرکھ سکیں جس سے دنیا کی بڑی کلاسیکی شاعری کو پہچانا جاتا ہے۔ راشد ہمارے بچے آج بھی سامنے کے شاعر ہیں اور یہی سچائی انھیں ہمارے لیے اتنا وسیع، گراں مایہ اور پرمعنی بناتی ہے۔ 'مادرا' سے لے کر 'گماں' کا ممکن، تک، ہم جب بھی راشد کے ذہنی اور جذباتی رابطوں، ان کی امنگوں اور خوابوں، ان کے انسانی سر دکاروں، ان کی آسودگی اور براہی اور اسردگی اور مایوسی پر نظر ڈالتے ہیں، ہمارے اپنے عالم آشوب اور عہد سے وابستہ کوئی نہ کوئی سچائی اُن سے ہمارا مکالمہ قائم کر دیتی ہے۔ اپنی تمام تر کشش اور دلاویزی اور تاثیر کے باوجود میراجی، فیض، اختر الایمن، مجید امجد، اس سلسلے پر ہمیں راشد سے پیچھے دکھائی دیتے ہیں۔

اختر الایمان نے راشد کی شاعری پر 'بڑ بولے پن' کا جو الزام عائد کیا تھا، غلط نہیں تھا۔ فیض، میراجی، مجید امجد اور خود اختر الایمان کی شاعری کے محاسن اپنی اپنی جگہ بے مثال ہیں اور یہ ہمارے لیے ہمیشہ قیمتی اور لائق تعظیم رہیں گے، مگر ان میں سے کسی کے یہاں فکر کی وہ گونج اور گہرائی نہیں ملتی جو راشد کی شاعری کا ایک امتیازی وصف ہے۔ کسی کے یہاں انسانی تجربوں کی اساس تک پہنچنے کی وہ حقیقت پسندانہ کوشش بھی نہیں دکھائی دیتی جو راشد کی شاعری میں نمایاں ہے۔ اور اسی لیے راشد کے کسی بھی ہم عصر کے یہاں انسان کے

انفرادی اور اجتماعی وجود کی وہ رنگارنگی، وہ وسعت، مسئلوں اور معاملات کی وہ کثرت بھی نظر نہیں آتی جس نے راشد کی شاعری کو جدید دور کی سیاست، معاشرت، تاریخ اور تہذیب کا آئینہ خانہ بنادیا ہے۔ اس اعتبار سے راشد، حالی، اکبر، اقبال کی روایت سے بہ ظاہر الگ ہوتے ہوئے بھی دراصل اسی روایت کے شاعر ہیں۔ ان اصحاب کی طرح، تاریخ اور تہذیب اور اجتماعی آشوب راشد کی شاعری کا مرکزی حوالہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ جتنے ٹھوس، زندہ اور چیتے جاگتے حوالوں سے راشد کی شاعری بھری پڑی ہے، ان کے کسی بھی معاصر کے یہاں ’بہ شمول فیض اور میراجی‘ اجتماعی زندگی کے اتنے حوالے کہیں اور نہیں ملتے، اسی لیے راشد کی شاعری میں عام انسانی تجربے کی جوتہ داری اور دہائیت دکھائی دیتی ہے، کسی اور کے یہاں نہیں ہے۔

یہاں آگے بڑھنے سے پہلے میں راشد کی بعض بے تکلف تحریروں کے چند اقتباسات نقل کرنا چاہتا ہوں، لکھتے ہیں:

”مجھے سب سے زیادہ غرض اپنے بعض افکار کے اظہار سے ہمیشہ رہی ہے اور ان کی رسالت (Communication) کو میں نے اہم جانا ہے۔ میرے نزدیک شاعری محض اصوات یا الفاظ کا کھیل نہیں بلکہ دوسروں کے افکار میں ہجوان پیدا کرنے کا موثر ترذریعہ ہے۔“
(مکتوب بنام آغا عبد المجید، بحوالہ ن.م. راشد کے خطوط، لاہور ۲۰۰۸ء، ص ۱۲)

”تاریخ کا ہر عمل، حالات کے خاص تار و پود کے ساتھ واقع ہوا تھا جب تک وہ حالات تکبہ موجود نہ ہوں، تاریخ کا کوئی عمل پورے طور پر ایک سانچہ پیدا نہیں کر سکتا۔“
(حوالہ ایضاً)

”میرے نزدیک ماضی کے تجربات ہمارے آئندہ یا موجودہ مسائل کو حل نہیں کر سکتے (شاید چند تجربات کر سکتے ہوں لیکن سب نہیں) اور

میرے نزدیک ہماری قوم کا مسئلہ گزشتہ ہزار سال کا نہیں، آئندہ ہزار سال کا ہے۔“

(مکتوب بنام سید عبداللہ، حوالہ ایضاً، ص ۱۴)

راشد کی شاعری میں مستقبلیت کے عنصر پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، یہاں ان باتوں کو دہرانے کی ضرورت نہیں ہے، تاہم اس امر کی نشاندہی ضروری ہے کہ راشد کی حسیّت کا انگھوا ہر چند کہ ان کے تجربے میں براہ راست آنے والے لکڑے موجود سے پھوٹتا ہے اور اس لحاظ سے وہ بنیادی طور پر ایک وجودی طرز احساس رکھنے والے شاعر ہیں، لیکن ان کی موجودیت، فکری سطح پر، بہر حال ایک ہمہ گیر مستقبلیت کی تابع ہے۔ یہی سچائی انھیں اپنے جونیئر ہم عصروں کے مقابلے میں مختلف بناتی ہے اور ان کی حسیّت کا رشتہ جدیدیت کے روایتی تصور سے آگے رہنا ہونے والے میلانات سے جوڑتی ہے۔ ہر اچھا شاعر اپنے زمانی تجربے کو اپنے طور پر عبور کرتا ہے۔ راشد نے جتنی پُر سچ سطح پر اپنے ماضی اور حال سے آگے بڑھ کر ایک بے نام مستقبل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے اور تاریخ کے اندر رہتے ہوئے بھی تاریخ کے حصار کو توڑا ہے، بیسویں صدی کی شاعری میں اس کی مثال صرف اقبال کے یہاں ملتی ہے۔ اس لحاظ سے راشد کی حسیّت اور اقبال کی حسیّت میں ان دونوں کی بصیرت اور تامل کے فرق کے باوجود مماثلت کے کچھ زاویے بھی نکلتے ہیں۔

لیکن یہ مماثلت بہت دھوکا دینے والی ہے۔ اور اگر صرف اس (مماثلت) کی اوپری پرت کو دیکھا جائے تو غلط نتائج تک بھی پہنچا جاسکتا ہے۔ یہ صورت حال اقبال اور راشد دونوں کے ساتھ یکساں زیادتی (یا نا انصافی) کے مرادف ہوگی۔ مثال کے طور پر فتح محمد ملک کے ایک تازہ وارڈ مضمون ”راشد کی استعارہ شناسی“ (مشمولہ: راشد نمبر، بازیافت، شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی، لاہور) کا یہ اقتباس:

”رواں صدی کی تیسری دہائی میں ہمارے ادبی افق پر شاعروں کی جو نئی نسل نمودار ہوئی تھی، اس میں ن.م. راشد کی شاعری سب سے زیادہ زوردار و زمیہ آہنگ رکھتی ہے۔ وہ اقبال کے بعد ممتاز و منفرد مقام حاصل کرنے والے شاعروں میں سب سے بڑے سامراج

دشمن دانش ور ہیں۔ فکر و فن کے تذریقی نشوونما کے پہلے دور میں اگر ان کے یہاں سامراج دشمن لے بلند آہنگ ہے تو آخری دور میں زیر لب، مکرر اذیل تا آخر ان کی شاعری سامراجی اور نوآبادیاتی یلغار کے خلاف شمشیر برہند ہے۔ وہ مغربی سامراج کے ساتھ ساتھ سودیت سامراج اور ابھرتے ہوئے برہمن سامراج سے بھی شدید نفرت کرتے ہیں۔“

فتح محمد ملک صاحب نے ایک اچھے بھلے سنجیدہ موقف کو اپنے پاتھار لوہیل آسیب کے باعث مضحکہ خیزی کی نذر کر دیا۔ ظاہر ہے کہ راشد کی گہری فکر اور ان کی شاعری کا انتہائی دانش ورانہ مزاج اپنے پڑھنے والے سے اس سے زیادہ سنجیدہ ردِ عمل کا تقاضا کرتا ہے۔ راشد اپنے ذہنی ارتقا کے ساتھ ساتھ مرئید سے اقبال تک پہنچنے والی دانش ورانہ روایت سے آکساب اور استفادے کے باوجود اقبال سے صریحاً مختلف فکری اور جذباتی رویہ رکھنے والے شاعر ہیں اور اپنے تہذیبی و معاشرتی موقف کا انتخاب تاریخ کی اپنی تعبیر اور اپنے مخصوص زمانی و مکانی تجربے کے سیاق میں کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں فتح محمد ملک کے مندرجہ بالا اقتباس سے زیادہ غور طلب اور معنی خیز تحسین قرأتی کے ادارے (محولہ بالا راشد نمبر) کا یہ اقتباس ہے کہ:

”میرے بھی ہیں کچھ خواب

وہی کشفِ ذات کی آرزو

مجھے دیکھنے دو وہی سحر

خواب، نئی سحر، کشفِ ذات کی آرزو۔ بس اسی سے مہارت نئی راشد کی شخصیت اور شاعری۔ سچی بات تو یہ ہے کہ اقبال کے بعد اگر کسی شاعر پر نگاہِ شہر کریم جاتی ہے اور پھر مشکل سے اُٹھتی ہے تو وہ راشد اور صرف راشد ہیں۔ فیض، مجید امجد، اختر الایمان، یہ سب شاعر بھی طلسم باندھتے ہیں، شاعری کے حیرائے میں ساتری کرتے ہیں مگر راشد کا رنگ شاعری ان سب سے الگ ہے۔ اپنے لفظ و معنی کی وحدت میں اعلا درجے کی رنگارنگی کا امین یہ شاعر اردو شاعری کی

ایک ایسی منفرد آواز ہے جو دیر تک ہاٹن کے گنبد میں گونجتی اور لہو کی چادر یواری میں تیرتی رہتی ہے۔ معانی و مفہام کا وہ تنوع جو ن۔ م۔ راشد کو میسر ہے، ان کے کسی معاصر یا مابعد کے اردو شاعر کا نصیب نہیں ہو سکا۔

حمین فراتی کی یہ رائے راشد کے کلام کی گہری تفہیم اور ایک انتہائی ذہانت آمیز بصیرت کا نتیجہ ہے۔ پھر بھی اس سے یہ گنجائش نکلتی ہے کہ اس رائے کے پس منظر میں راشد کا موازنہ ان کے کچھ ہم عصروں، خاص کر فیض، اختر الایمان اور مجید امجد سے کیا جائے۔ لیکن ایک تو مجھے اس مشغلے سے زیادہ دل چسپی نہیں، دوسرے یہ خیال بھی آتا ہے کہ زمانی اور مکانی سیاق کے اشتراک اور اپنے کھرے اور سچے انسانی سروکاروں کے باوجود یہ تمام شاعر انفرادیت کے ایک ناقابلِ تنبیخ عنصر سے مالا مال بھی تھے اور ان میں ہر ایک کی اپنی الگ پہچان تھی۔ یہ ایک ہی دنیا کے ہاں تھے، مگر اپنی اپنی ایک الگ دنیا بھی رکھتے تھے۔ ان میں سے ہر ایک کا اپنا الگ مزاج تھا، اپنے منفرد اور مختلف تخلیقی رویے۔ زبان کو برتنے اور مرتبہ لفظوں کے معانی تک رسائی کے اپنے اپنے طریقے تھے۔ ان میں کوئی کسی کی نقل یا کسی سے مرعوب نہیں تھا۔ پھر بھی یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ راشد کی جیسی توانائی سے معمور جھنکار اور فکری دہانت نہ تو فیض کے کے یہاں دکھائی دیتی ہے، نہ مجید امجد اور اختر الایمان کے یہاں۔ جس اہتمام اور احساس ذمہ داری کے ساتھ راشد کی نظم نمودار ہوتی ہے اس کا نقشہ ہی کچھ اور ہے اور اسی لیے راشد کو پڑھتے وقت بار بار یہ تاثر بھی قائم ہوتا ہے کہ جدید نظم کی تنقید نے راشد کے ساتھ انصاف نہیں کیا اور ان کا حق ادا ہونا ابھی باقی ہے۔ اقبال کے بعد راشد کا جیسا غیر معمولی تنوع اور تفکر کی ایسی چہل پہل کسی دوسرے نظم گو کے یہاں نظر نہیں آتی۔ راشد اپنے ہم عصروں میں سب سے الگ دکھائی دیتے ہیں۔

اپنے اس امتیاز سے اور اپنی شاعری کے معاملے میں اردو تنقید کی عام نارسائی سے خود راشد بھی آگاہ تھے۔ رگی اور روایتی تنقید اور ادھر ادھر کے ادبی تصورات (نظریات) اور تصورات کے بازاری پن پر راشد کی برہمی اسی لیے بے جا نہیں تھی اور سہ بند نقادوں (مثلاً مجتبیٰ حسین مرحوم) سے راشد کی برہمنگی بھی تنقید کے عام ہاؤ بھاء اور چلن سے راشد کی نا آسودگی کے اسی

پس منظر میں دیکھی جانی چاہیے۔ تنقید اور نقادوں کے بارے میں راشد نے بعض مقامات پر بہت کھل کر اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند جملے دیکھیے:

”کوئی نقاد آج تک ایسا پیدا نہیں ہوا جو اچھے شعر کو برا اور برے شعر کو اچھا بنا دے۔ یا برے شاعر کو زندہ جاوید کر دے اور اچھے شاعر کو موت کے گھاٹ اتار دے۔ اگرچہ سب نقاد دل میں سمجھتے بھی ہیں۔۔۔ تنقید بے شک نہایت مفید کام ہے لیکن اس میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں! تنقید نقادوں کے بس کا روگ نہیں۔ شعر کو شاعر سے زیادہ اور ادب کو ادیب سے زیادہ کوئی نہیں سمجھتا۔ اور ادراک اور شعور کے جن راستوں سے شاعر اور ادیب شعر و ادب کو سمجھتے ہیں وہ پیشہ ور نقادوں کو کم ہی نصیب ہوتے ہیں۔“

(خط بنام ساقی قادری، ۹ مئی ۱۹۷۷ء، ان مہداشہد کے خطوط، لاہور، ۲۰۰۸ء)

راشد نہ تو شاعری میں کلیشے کو قبول کر سکتے تھے، نہ تنقید میں۔ ڈھل ڈھلائی، آزمائی ہوئی اصطلاحوں کی گرفت میں نہ تو ان کی شاعری آتی ہے، نہ ان کے ذہنی تجربے اور تصورات۔ حالی، اکبر، اقبال کے برعکس راشد ہر طرح کے متعین اور رہنما ڈھن کی گرفت میں آزاد ہیں۔ اسی لیے شاعری میں وہ اپنے گہرے انسانی سروکاروں کے باوجود کٹ منٹ یا وابستگی کے فیشن بسمل اور پامال تصور سے بیزار تھے۔ یہ رویہ اردو میں دانش وری کی اس روایت اور راشد کی اپنی حسیت کے مابین ایک حد فاصل قائم کرتا ہے جس کی تشکیل انیسویں صدی میں سرسید اور ان کے رفیقوں نیز بیسویں صدی میں اقبال کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ راشد کی جستجو ایک نامعلوم جستجو تھی اور ان کی تلاش کا رخ ایک ایسے مستقبل کی طرف تھا جس کے خط و خال ابھی واضح نہیں ہوئے ہیں۔ یہ ایک ہمہ گیر تلاش تھی جس نے راشد کو تاحریہ جہنم اور تحریک رکھا۔ ان کی جیسی ناصبوری نہ تو ان کے ترقی پسند معاصرین کے یہاں نظر آتی ہے نہ حلقہٴ ارباب ذوق کے شاعروں میں۔ راشد تمام و کمال تنہا، اپنے آپ میں گم اور اپنی نجی اور اجتماعی تاریخ سے انجھتے ہوئے شاعر ہیں۔ ان کی ہستی کا سب سے زیادہ مرتب اور مکمل تعارف خود انہی کے لفظوں میں اس طرح ہوا ہے:

اجل، ان سے مل،
 کہ یہ سادہ دل
 نہ الیٰ صلوٰۃ اور نہ الیٰ شراب
 نہ الیٰ ادب اور نہ الیٰ حساب
 نہ الیٰ کتاب اور نہ الیٰ مشین
 نہ الیٰ خلا اور نہ الیٰ زمین
 فقط بے یقین
 اجل، ان سے مت کر حجاب،
 اجل، ان سے مل!

(تعارف 'لا' = انسان)

واقعہ یہ ہے کہ راشد کی ہر نظم ان کے گمنے اور گنگنک تجربے کا مرقع بھی ہے اور ہمارے لیے اس تجربے کے رموز اور اسرار تک رسائی کا وسیلہ بھی ہے۔ خاص طور پر 'ان' میں اجنبی کے بعد 'لا' = انسان سے 'گماں کا ممکن' اور اس کے بعد کی نظموں میں تو راشد کے ہر تجربے کی ترکیب میں ایک رچی ہوئی فلسفیانہ جہت بھی شامل ہوگئی ہے۔ 'حسن کوڑہ گز' جو 'لا' = انسان کی پہلی نظم ہے اور اسی عنوان کے ساتھ دو اور نظموں کے مراحل سے گزرتی ہوئی ان کے آخری مجموعے (گماں کا ممکن) کی آخری نظم بھی ہے، اسے تو ہم ایک ایسے رازوں سے بھرے ہوئے جیسے، ایک ایسی بے مثال تخلیقی وحدت کی کلید بھی کہہ سکتے ہیں جس سے راشد کی پوری شاعری عبارت ہے۔

'حسن کوڑہ گز' چار فصلوں میں جٹی ہوئی ایک شخص تمثیل ہی نہیں، ایک عجیب و غریب، نہ در نہ اور بھری پڑی داستان بھی ہے جو ہمیں عہد زوال کے آخری بڑے شاعر نے سنائی ہے۔ اس نظم کے سیاق میں اعجاز حسین بٹالوی نے راشد کے انتقال سے کچھ ہی روز پہلے ان سے اپنی ایک ملاقات کا حال بیان کیا ہے اور لکھا ہے کہ:

”میں نے کہا: اب مجھے (گماں کا ممکن کے مسودے) اس مجموعے کی کوئی نظم سناؤ۔ انھوں نے کہا ”ساتھ لیے جا رہے ہو، راستے میں

پڑھ لیتا۔ مگر میں نے اصرار کیا کہ آپ کی زبانی سنوں گا۔ اور دل میں سوچنے لگا کہ دیکھوں، راشد اپنی کون سی نظم کا انتخاب کرتے ہیں۔ انھوں نے مسودے کو ادھر ادھر سے پلٹ کر حسن کوزہ گز کا آخری حصہ اپنے مخصوص انداز میں پڑھ کر سنایا۔ اب اس نظم کو پڑھتا ہوں اور اس آخری ملاقات کی طرف پلٹ کر دیکھتا ہوں تو یہ بات بھی واضح ہونے لگتی ہے کہ انھوں نے اس نظم کا انتخاب کیوں کیا ہوگا اور پھر یہ کہ (اپنی آخری) کتاب کی ترتیب میں اسے سب سے آخر میں کیوں رکھا۔“

(اعجاز حسین بٹالوی، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۳۹۳)

گویا کہ اس نظم کو راشد کی مجموعی حسیات کے نبھڑ اور ان کی زندگی کے عمر بھر کے تجربے کی اساس کے طور پر بھی دیکھ جاسکتا ہے۔ اس کا لکری کیونٹس ماضی سے مستقبل تک پیلا ہوا ہے اور بے حد افسانوی انداز میں شروع ہونے والی اس نظم کا خاتمہ ایک پُر اثر ڈرامائی موڑ پر ہوتا ہے۔ یہ زندگی کے آغاز و انجام کی ایک الوکھی تخلیقی دستاویز ہے۔ ”لا = انسان کے مصائب میں راشد نے کہا تھا:

”مجھے اعتراف ہے کہ مجھے ماضی سے کوئی دل چسپی نہیں، خواہ وہ کسی رنگ میں کیوں نمودار نہ ہو۔ میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سال کا ہے، گزشتہ ہزاروں سال کا نہیں۔ ماضی کے ائمہ یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے ائمہ آئندہ کے مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں۔“

مگر اقبال کے ساتھ ایک ہی سانس میں راشد کا نام لیتے وقت ہمیں ان کا یہ بیان بھی یاد رکھنا چاہیے۔ اردو کی ادبی روایت میں اپنی فکر اور طرز احساس کے اعتبار سے عظمت کی آخری نشانی اقبال کی شاعری ہے۔ راشد کی شاعری کے عناصر میں اقبال سے مماثلت کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ اس حقیقت کو بھی تسلیم کیا جانا چاہیے کہ راشد کے اسلوب شعر کی ندرت، دہارت، صوتی ماحول اور راشد کی فکر کے تاریخی، معاشرتی اور جذباتی حوالے، انھیں پڑھتے وقت

بار بار ہمیں اقبال کی طرف لے جاتے ہیں۔ لیکن راشد اور اقبال میں فاصلہ بھی بہت ہے۔ راشد کی شاعری کا دانشورانہ مزاج، بے شک بعد کے تمام شاعروں میں انھیں مہمیز کرتا ہے اور انھیں ایک ایسی عالمگیر حسیت کے فروغ کا حصہ بناتا ہے جس کی داغ بیل پہلی عالمی جنگ کے بعد کے دور میں ایلٹ کی 'ویسٹ لینڈ' کے واسطے سے پڑھی تھی۔ راشد کی بعض نظموں مثلاً 'سہا ویراں'، 'اے غزال شب'، 'مجھے وداع کر'، 'دل مرے صحرا نور و عید دل'، 'اسرائیل کی موت' اور 'آئینہ حس و خبر سے عاری' کا حزن یہ آہنگ، ان کی فکر میں تشویش اور تناؤ کے عناصر اور اپنے حاضر کی بے سروسامانی اور روحانی فخر پر اضطراب اور ہزیمت کی ایک مستقل کیفیت انھیں ایک نئے دور کی دستاویز بناتی ہے۔ لیکن اپنی وسیع اور بسیط محرونی اور اپنے ہیجانات کے باوجود راشد کی شاعری کا محور اور اس کا تناظر بہت مختلف ہے۔ راشد کے ایک جواں سال اور تازہ فکر شارح (غیاث الحسن: مضمون حسن کوزہ گر، ایک جائزہ) کی یہ تعبیر کہ "اس نظم کی راشد کے کلام میں وہی حیثیت ہے جو اقبال کی شاعری میں 'مسجد قرطبہ' کی ہے، شاید اسی لیے مجھے قدرے دوراز کار اور مبالغہ آمیز دکھائی دیتی ہے۔" حسن کوزہ گر جدید انسان کے اجتماعی آشوب کا احاطہ کرنے کے باوجود 'مسجد قرطبہ' کی جیسی یا ہم مرتبہ نظم نہیں ہے اور اپنی بے مثالیت اور بہت سی غیر معمولی خوبیوں کے باوجود حسن کوزہ گر راشد کے مجموعی ادراک اور ڈھن کا احاطہ اس عظیم الشان اور مہیب بنانے پر نہیں کرتی ہے جس طرح 'مسجد قرطبہ' اقبال کی فکر کے شکوہ اور رفعت کا احاطہ کرتی ہے۔ راشد کے بارے میں اسی لیے ان کے نہایت کثیر رس اور متین نقاد حمید نسیم کی یہ رائے بھی مجھے غلو آمیز اور دوراز کار محسوس ہوتی ہے کہ:

"اگر راشد صاحب نے حسن کوزہ گر کی چار نظموں کے سوا اور کچھ نہ کہا ہوتا جب بھی ان کی یہ نظمیں عالمی برتر ادب میں شامل کی جاتیں اور راشد صاحب کا نام لوح دوام پر ثبت ہو جاتا، مگر راشد صاحب بہت وافر، بہت فراوان تخلیقی جوہر رکھتے تھے۔" "ادرا" کی ابتدائی، بھوڑی، پسمبسی، گچی نظمیں لکھنے والا راشد محنت، لگن، فکر کی خمیر اور دل کی چلا سے اس مقام عظمت پر پہنچا کہ اقبال کے بعد اس کے دور

تک کا کوئی شاعر اس کے ہم دوش، دائیں ہاتھیں کھڑا نظر نہیں
آتا۔ اس کی پوری قامت رکھنے والا!۔“
(— پانچ جدید شاعر، دہلی ۱۹۹۷ء، ص ۵۶-۱۵۵)

یہاں دو باتوں کو دھیان میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ راشد کسی معینہ ضابطہ فکر اور طے شدہ نظام اقدار کے شاعر نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ راشد کو جب تک ان کی کلیت میں نہ دیکھا جائے ان کے تخلیقی اور ذہنی ارتقا کے بارے میں وثوق سے کوئی بات کہی نہیں جاسکتی۔ وہ ’ماوراء‘ کی رومانیت سے ہونے والے ایران میں انجمنی کے حقیقت پسندانہ معاشرتی احتجاج تک پہنچے تھے اور بعد کے دونوں مجموعوں ’لا= انسان‘ اور ’گمان کا ممکن‘ میں جو گہری بصیرت ان کے شعور اور مجموعی تہذیبی رویوں میں نمایاں ہے، اس کی بنیادیں بھی ’ایران میں انجمنی‘ کی نظموں سے جھلکنے لگی تھیں۔ اپنے ہم عصروں میں راشد کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تخلیقی زندگی کے لئے آخر تک ذہنی اعتبار سے مستعد اور متحرک رہے۔ نہ تو اپنے آپ کو دوہرایا نہ اپنے باطن اور بصیرت کے سوا کسی اور سے کسب ثور یا استفادے پر مائل ہوئے۔ ایسی توانا خود نگری اور کھپ ذات کی ایسی آرزو ان کے جو نیز معاصرین کے یہاں بھی خال خال ہی دکھائی دیتی ہے۔ اپنی انا کے اختیار سے راشد کا باہر نہ لکھنا اور ہر بیرونی تصور، نظریے، تجربے کی محکمی سے ان کا انکار بھی راشد کی شاعری میں ایک نئی اور مختلف جہت کی شمولیت کا سبب بنا ہے۔ اپنے آخری دنوں کے ایک خط میں (بنام ضیاء الدین، حوالہ بازیافت، جنوری۔ جون ۲۰۱۰ء، مرتبہ حسین فراقی) راشد نے لکھا تھا:

”(بہت سی اردو شاعری میں) کتنے اشعار ایسے ہیں جو قاری کی ذات کا حقیقہ کر سکیں، اس کو فکر اور احساس کی وہ رفعت بخشیں جس سے وہ بے بہرہ رہا ہے، اس کو ایک ایسی دنیا میں لے جائیں جہاں وہ خود کو نئے سرے سے پرکھ سکے؟ غزل ہی کا کیا گلہ، ہماری نام نہاد جدید شاعری جس کے بدنام مبالغوں میں میرا بھی شمار ہوتا ہے، ابھی تک وہ قوت فراہم نہیں کر سکی جو شعر کو آئندہ ہزار برس کا چشمہ بنا دیتی ہے، لیکن ہم اپنی شاعری کو اپنی قوم سے بہتر کیوں کر پاسکتے ہیں؟“

’ہزار برس کا یہ چشمہ راشد کے احساسات پر کسی آسیب کی طرح چھایا ہوا ہے۔ اس سے کم از کم یہ اندازہ تو کیا ہی جاسکتا ہے کہ راشد کا ذہن بڑا تھا اور وہ بڑی شاعری کا تصور اور شاعری میں عظمت کا تصور تخلیقی عمل اور اظہار کی دیرپائی کے ساتھ کرتے تھے۔ بڑے تہذیبی مظاہر کی طرح بڑی شاعری بھی چھوٹے اور حقیر وسائل کو خاطر میں نہیں لاتی۔ شہرت کی حصول یابی کے کوتاہ عمر اور کم مایہ ذرائع نہ تو تہذیب کی بقا کے ضامن ہوتے ہیں نہ ادب اور آرٹ کی بقا کے۔ لہذا حسن کوزہ گر کی چوتھی فصل میں بھی راشد نے ہالواسطہ طریقے سے اسی سوال کی نشاندہی کی ہے:

جہاں زادہ کیسے ہزاروں برس بعد
اک شہر مدفون کی ہر گلی میں
مرے جام وینا و گلدان کے ریزے ملے ہیں
کہ جیسے وہ شہر برباد کا حافظہ ہوں!

یہ ریزوں کی تہذیب بالیس تو پائیس
حسن کوزہ گر کہ کہاں لائیں گے؟
یہ اس کے پیچے کے قطرے کہاں گن سکیں گے؟
جو بڑھتا گیا ہے زماں سے زماں تک
خزاں سے خزاں تک

وہ فن کی تجلی کا سایہ کہ جس کی بدولت
ہمہ مشق ہیں ہم
ہمہ کوزہ گر ہم
ہمہ تن خبر ہم
خدا کی طرح اپنے فن کے خدا سر بسر ہم!

حیدر حیدر نے اپنے مضمون (مشمولہ پانچ جدید شاعر) میں ’مسجد قرطبہ‘ اور ’حسن کوزہ گر‘ کے درمیان فرق کی ایک لکیر یوں کھینچی ہے کہ اقبال کا موضوع Art in time ہے، اس کے برعکس ’حسن کوزہ گر‘ میں راشد کا موضوع Artist in time ہے۔ اس فرق کی تعبیر یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ راشد نے اول و آخر ہماری جتنی جاگتی کائنات میں تخلیق انا کی حیثیت اس کی تکمیل اور زماں کے سیاق میں اُس کی جتنی گہرائی اور بدلتی ہوئی شبیہ کو اپنے تجربے کی اساس بنایا ہے، جب کہ اقبال کی بصیرت وقت کے ازلی اورابدی سلسلے کا احاطہ کرتی ہے اور انسان کی ہستی کی بقا اور فنا کے مرکز کو ایک مابعد الطبیعیاتی سیاق میں سمجھنا چاہتی ہے۔ فن بہر حال اپنے وضع کرنے والے سے زیادہ مرموز اور پُر پیچ سچائی ہے، ایک حرف تنہا جو سارے کا سارا اظہار کی گرفت میں نہیں آتا، لہذا تاریخی زماں کے حساب سے اس کی پیمائش بھی ممکن نہیں ہے۔ اس طرح اقبال کی نظم ایک وسیع تر فلسفیانہ تناظر میں سمجھے جانے کا تقاضا کرتی ہے جب کہ راشد کے تجربے کی بنیادیں زیادہ ارضی اور محسوس اور حقیقت پسندانہ ہیں۔ مجھے ’حسن کوزہ گر‘ کا سب سے دلکش اور معنی خیز پہلو یہی دکھائی دیتا ہے کہ راشد نے فکر کی کسی مادرائی متصوفانہ جہت کا سہارا لیے بغیر حقیقت کو اپنے تخلیقی وجود کو اور اپنے زمینی ادراک کو ایک اسطور (Myth) کے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ’حسن کوزہ گر‘ کا داستانی ہیرو، اس کی تمثیلی اور استعاراتی جہتیں، اس نظم کی افسردہ سامان غنائیت اور اس کا حزن آمیز مگر طاقت ور بیانیہ، بلاشبہ اسے ہمارے زمانے کی ایک یادگار تخلیق بناتا ہے، ایک حیران کن اور غیر معمولی وجود یا قی مظہر۔ راشد کا تخلیقی وفور، اُن کا اضطراب آسا تفکر، اُن کی فن کارانہ استعداد اس نظم میں اپنے نقطہ عروج پر ہے۔ اسی لیے ضیائی الدین کے نام خط میں اُن کے اس بیان سے اتفاق ہے کہ ”ہم اپنی شاعری کو اپنی قوم سے بہتر کیوں کر پاسکتے ہیں“ میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ ’حسن کوزہ گر‘ اور راشد کے کلیات کی کم سے کم دس بارہ نظمیں ایسی ہیں جنہوں نے اپنے تخلیقی تناظر اور تفکر کی عظمت اور بصیرت کی گہرائی، اور تخیل کی گہما گہما کے حساب سے راشد کو ہی نہیں، ان کے اکثر جلیل القدر معاصرین کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔

’مسجد قرطبہ‘ وقت پر انسان کے غلبے اور بالادستی کا بیانیہ ہے، ’حسن کوزہ گر‘ وقت کے آگے انسان کی بے دست و پائی اور بے چارگی کا مرقع۔ راشد کا کمال یہ بھی ہے کہ اس مرقعے کی

ترتیب اور پیش کش کے عمل میں نہ تو وہ ہریت زدہ نظر آتے ہیں، نہ کسی طرح کی خود رچی میں جھلا ہوئے ہیں۔ گویا کہ ان کے تجربے میں جو زندگی آئی وہ تو آئی ہی تھی اور زمانے کی بساط پر جو کچھ ہوا وہ تو ہوتا ہی تھا۔ یہ ایک ایسے زوال گرنے پر ہیرو کی کہانی ہے جو اپنے انجام سے آگاہ ہے، پھر بھی اپنے آپ سے باہر نہ تو کسی سہارے کا طالب ہے نہ اپنے آپ کو کمزور اور بے بس سمجھتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ نظم اپنے زمانے کی جمیل بھی بن گئی ہے اور آنے والے زمانوں کے لیے معنی کی ایک ایسی گزرگاہ بھی جس پر حقیقت کی تلاش کے لیے آنے جانے والوں کا سلسلہ آگے بھی جاری رہے گا۔ اس امکان کے پیش نظر جیلانی کا مران کا یہ محاکمہ ایک انہونی کے ڈر سے زیادہ کچھ بھی نہیں کہ:

”راشد کی شاعری تک پہنچنا تجربے کی بجائے تجسس اور لفظ کی بجائے
 لغت کا سفر بن چکا ہے۔ اس زبان نے راشد کو اردو کے سامعین سے
 منقطع کر دیا ہے اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کچھ عرصے کے بعد اس
 شاعری تک پہنچنے کے لیے کتنے مواقع باقی رہیں گے۔“
 (بحوالہ تبسم کاشمیری، لا = راشد لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۲۴۰/۲۳۹)

راشد کا مستحکم اور توانا اسلوب بے شک پڑھنے والے پر اپنی شرطیں عائد کرتا ہے اور اسے مقبول عام شاعری کے کمزور دائرے سے نکلنے کی دعوت دیتا ہے۔ مگر تہذیب کے ہر دور میں ادب کے ایسے قارئین بھی، بہر حال پیدا ہوتے رہے ہیں، جو اچھی شاعری کی داد دینے کے معاملے میں مشاعرے کے شائقین اور منتقدین کے راگ رنگ کی طلب سے بے نیاز ہوتی ہیں اور جنہیں حسب ضرورت لغات یا علوم کی کتابوں سے استفادے میں بھی کبھی تکلف نہیں ہوتا۔ بڑی ذہنی کاوش کے بغیر نہ تو بڑی شاعری وجود میں آتی ہے نہ شعر و ادب کا بڑا قاری۔ تو راشد صاحب بھی سب کے لیے نہیں ہیں، مگر اس سے ہمارے اور آپ کے لیے فرق کیا پڑتا ہے!

○○○

ہمہ عشق ہیں ہم / ہمہ کوزہ گر ہم (کلام راشد میں تخلیقی اظہار کے مسائل)

راشد نے اپنا مضمون ”نظم اور غزل“ ان جملوں پر ختم کیا ہے:

”ہر لکھنے والے کو ہمیشہ یہ مسئلہ درپیش رہا ہے۔ نہ صرف یہ کہ مضمون
قالب ہی اس کے لیے سدا راہ بن جاتے ہیں بلکہ خود الفاظ بھی اکثر
اس کا راستہ روک لیتے ہیں۔ حالاں کہ الفاظ ہم سب کے قیمتی اوزار
ہیں، لیکن کبھی الفاظ اکثر ہمارے دشمن بن کر ہمیں ڈرانے دھمکانے
کھتے ہیں۔ غالب لفظ کا شہسوار تھا، لیکن اس کی مشکل پسندی خود اس
بات کی دلیل ہے کہ الفاظ اسے بھی کسی حد تک بے دست و پا کر کے
رکھ دیتے ہوں گے۔ کوئی لفظ کسی بڑے شاعر کے لیے ’بقدر شوق‘ وسیع
نہیں کر سکتا۔“

اس بیان سے راشد کی مشکل پسندی کے اسباب کا ایک سراہا تھ آتا ہے کہ لفظ ان کے مضمون
کی وسعت اور شدت کے احضار پر قادر نہیں تو شاعر مناسب ترین لفظ کی جستجو میں زبانوں
کے سمندر کھجال ڈالتا ہے کہ بحیثیت شاعر اس کا مسئلہ اس ندرت کے موزوں ترین اظہار کا
ہے، جسے کسی مناسب لفظ کی غیر موجودگی میں ”تجربہ“ کہتے ہیں۔ لیکن اس بیان کے آخری جملے

سے تخلیقی زبان کے متعلق ایک اور پیچیدہ بحث کی جہت نکلتی ہے اور وہ یہ کہ کوئی متن تخلیق کار کے 'بہتر شوق' کشادہ اور عمیق ہے کہ نہیں، یہ مسئلہ تشکیل سے قبل نہیں بلکہ متن کے حسب خواہش تنظیم کے بعد کا ہے۔ اس لیے کہ وہی متن، جس کی تشکیل سے شاعر مطمئن نہیں، اپنے اجزاء کے باہم ارتباط کے ذریعے خود شاعر پر امکان کے وہ ابواب روشن کرتا ہے کہ متن کی مثالی تنظیم شاعر کو خوشگوار حیرت سے دوچار کرتی ہے۔ اس لیے ایک خود آگاہ شاعر کے لیے تخلیقی اکتھار، ہمیشہ ایک بنیادی مسئلہ بنا رہتا ہے۔

اس اعتبار سے اپنے انتہائی محترم معاصرین کے درمیان، یہ راشد کا ایک اہم امتیاز ہے کہ وہ اپنی تخلیقی زندگی کے ہر دور میں، شاعر اور شاعری کے مسائل کی طرف بار بار رجوع کرتے رہے۔ 'ماورا' سے لے کر 'گماں' تک راشد کی تقریباً ایک سو پچاس نظموں میں، قابل لحاظ تعداد ان نظموں کی ہے جن میں تخلیق یا تخلیق کار اور اس سے وابستہ مسائل نظم کا موضوع ہیں اور اس میں یہ مشاہدہ بھی قابل ذکر ہے کہ خود اس موضوع کی تخلیقی تنظیم میں راشد کے یہاں ایک ارتقائی صورت بہت صاف نظر آتی ہے۔

'ماورا' کی نظموں کے متعلق انھوں نے دعویٰ کیا کہ "یہ نظمیں کسی طرح اس نیاز مند کی سوانح حیات نہیں ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے تشخص میں لکھی گئی ہیں"۔ دراصل کلام راشد کے تجویزاتی مطالعے کا بنیادی مسئلہ خود راشد کے اس بیان سے برآمد ہوتا ہے: راشد کی نظموں کے موضوعات اگر صرف ایک اجتماعی یا انبویہ کے تجربات اور افکار کی باز آفرینی ہیں تو تنقید کا کام اس Re-construction کی تنظیم کے فنی وسائل کے تجزیے تک محدود ہوگا۔ لیکن اگر نظم کے کردار کے تجربات، کسی درجے میں تخلیق کار کے تجربات سے ہم آہنگ ہیں تو تنقید کا دائرہ کار خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔ مثلاً 'ماورا' کی ان نظموں میں جہاں نظم کے راوی کردار شاعر ہیں، کیا وہ اسی طرح اجتماع کے نمائندہ افراد ہیں جس طرح دوسرے لوگ متحدہ نظموں کے کردار بنائے گئے ہیں؟ اور اگر اپنی مخصوص تخلیقی سرشت کے سبب یہ راوی/شاعر عام آدمی سے کسی قدر فاصلے پر ہیں (مثلاً در پیچے کے قریب کا متکلم) تو وہ ان نظموں کے خالق شاعر سے کس درجہ قریب ہے؟ اس نقطہ نظر سے دیکھیے تو 'ماورا' کی شاعری کے متعلق کرداروں/راویوں کے مسائل کی باز تنظیم سے لے کر 'گماں' کا ممکن کی آخری نظم میں پوری تہذیبی تاریخ کو فن کی

جلی کے زیر سایہ محفوظ کر لینے کے حوصلے تک، شاعری کے متعلق راشد کا نقطہ نظر پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا گیا ہے۔

’مادرا‘ کی نظموں میں ’شاعر کا ماضی‘، ’خواب آوارہ‘، ’رہلت‘، ’آنکھوں کا جال‘، ’ہونٹوں کا عکس‘، ’شاعر در ماندہ‘ اور ’رقص‘ کے راوی/کردار شاعر ہیں۔ ان میں وہ تقسیمیں جو اختر شیرانی کے زیر اثر شاعر اور شاعری کے متعلق رومانی تصورات کی نمائندہ ہیں، ان میں شاعر اپنی ایک تخلیقی کائنات تشکیل دیتا اور اپنی معاشرتی زندگی سے بے نیاز اسی تخلیقی/رومانی دنیا میں اپنی جذباتی زندگی بسر کرتا ہے۔ اس کی آرزوئیں، اس کا عشق اور حوصلے سب رومانی ہیں۔ ’مادرا‘ کی کل سینتیس میں انتیس نظموں تک، اختر شیرانی کی فروغ دی ہوئی رومانی فضا پوری طرح حاوی ہے۔ ’شاعر در ماندہ‘ اس کے مجموعے کی تیسویں نظم ہے، جس میں پہلی مرتبہ ’مشرق‘ اور ’افریقا‘ کے Signifiers استعمال ہوئے ہیں اور اس کے بعد کی سات نظموں میں لوآبادیاتی جبری زائدہ بے چارگی اور فرارِ نظم کا موضوع ہے جس میں ’شاعر در ماندہ‘ اور ’رقص‘ کے کردار تو واضح طور پر شاعر ہیں اور استعماری جبر کے ماحول میں یا تو زندگی سے بھاگ کر اپنے فن میں پناہ لیتے ہیں یا اس واقعی صورت حال میں ایک ایسے مستقبل کا خواب دیکھتے ہیں، جس کی ان کے ذہن میں ایک دھندلی سی تصویر ہے۔ لیکن ان دونوں کے علاوہ ’بے کراں رات کے سنائے میں‘ اور ’انجینی مورت‘ کے کردار بھی شاعر ہیں جو اپنے اپنے طور پر اس جبری نظام میں نفسیاتی صورت حال کی نمائندگی کرتے ہیں۔

خصوصاً ’رقص‘ کے حوالے سے یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ راشد نے اپنے ایک خط میں ’مورت‘ کو فن کی تمثیل کہا ہے اور یہ تمثیل صرف اس ایک مجموعے تک محدود نہیں ہے بلکہ آخری مجموعے ’سماں کا ممکن‘ تک مورت اور مرد کا رشتہ راشد کے نزدیک ’وصال حرف و معنی‘ کی تمثیل رہا ہے۔

بلکہ راشد کی پوری شاعری پر نظر رکھیں تو خیال ہوتا ہے کہ ان کی نظموں میں ’وصال‘ کی آرزو ’انتراک‘ کی کئی سطحوں کے ادراک کے سبب شدید تر ہوتی گئی ہے۔

انتراک کی پہلی سطح تو خود فرد کے جسم اور اس کی روح کے درمیان کسی باہمی رابطے کا فقدان ہے۔

جسم اور روح میں آہنگ نہیں
 لذت اندوز دولہا دیری ہو ہوم ہے تو
 خستہ رنگش فکر و عمل
 تجھ کو ہے حسرت اظہار شباب
 اور اظہار سے معذور بھی ہے

کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو

(حزین انسان)

یہ موضوع ان نظموں میں بہت نمایاں ہے جہاں غلامی اور جبری نظام کے تحت مایوس اور
 بے حال ہو چکے انہو میں کسی فرد کی ہوس یا اس کا جنسی رویہ قلم ہوا ہے۔ تو جو شخص خود اپنے
 آپ سے نہیں مل سکتا، وہ مخالف جنس سے کسی پر معنی ربط کا اہل بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ راشد کی
 نظموں میں دو افراد کے درمیان ربط و تعلق کے فقدان کی دوسری سطح ہے۔

مطلب آساں، حرف بے معنی
 عجم کے حسابی زاویے
 متن کے سب حاشے
 جن سے عیش خام کے نقش ریا بنتے رہے
 اور آخر ہند جسموں میں سر مو بھی نہ تھا
 جب دلوں کے درمیاں مائل تھے سنگیں فاصلے
 قرب چشم و گوش سے ہم کون سی الجھن کو سلجھاتے رہے
 (کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

تو سیال پیکر سے، سائے سے، غم کے کنائے سے کیا پاسکے گی؟
 جب اس سے ورا، اس سے زندہ توانا بدن
 رنگ و لذت کے مخزن ہزاروں،
 تمنا کے مامن ہزاروں

کبھی خواب آلودہ سائے کی پھور و غم دیدہ آنکھیں
ترے تنگ مڑگاں کو رنجور و غم دیدہ کرتی رہی ہیں
تو پھر بھی تو ہستی رہی ہے

(سایہ)

افتراک کی تیسری سطح لفظ و معنی کے درمیان ربط کے فقدان کی ہے کہ بحیثیت شاعر بھی راشد
کا بنیادی مسئلہ ہے۔

گھست مینا و جام برحق
گھست رنگِ عذارِ محبوب بھی گوارا
مگر — یہاں تو کھنڈر دلوں کے
یہ نوعِ انساں کی
کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اجڑے ہوئے مدائن
گھست آہنگِ حرف و معنی کے لوحِ گرہیں

(نمرود کی خدائی)

کہ ہم ہیں اس سرزمین پہ جیسے وہ حرف تھا
خوش و گویا
جو آرزوئے وصالِ معنی میں جی رہا ہو
جو حرف و معنی کی یک دلی کو ترس گیا ہو

.....
کہ ہم ابھی تک ہیں اس جہاں میں وہ حرف تھا
(بہشت رکھ لو، ہمیں خود اپنا جواب دے دو!)

جسے تمنائے وصل معنا...

(وہ حرف تھا)

دل چپ بات یہ ہے کہ راشد نے 'وصال' کا Signifier افتراک اور فقدانِ ارجا ط کی ان
تینوں سطحوں کے لیے نظم کیا ہے۔ شرع کو انفرادی، اجتماعی اور تخلیقی سطحوں پر یہ وصال / اتصال

مفتو نظر آتا ہے اس لیے راشد کی نظموں میں یہ تینوں سطیوں ایک دوسرے کی مثال بن جاتی ہیں یعنی اگر ایک فرد اپنے محبوب سے کوئی بڑے معنی ربط قائم نہیں کر سکتا تو اس کی وجہ صرف اس کے رومانی تصورات یا جنسی رغبت کا زوال نہیں بلکہ فرد کے باطن کا وہ بخر پن (Barren-ness) ہے جو نہ تو ایک فرد کی روح کو اس کے جسم سے ہم آہنگ ہونے دیتا ہے اور نہ دو افراد کے درمیان کوئی شاداب دہ معنی تعلق قائم کر سکتا ہے اور نہ ہی اس صورت میں لفظ کا اپنے معنی سے وصال ممکن ہو سکتا ہے۔ گویا افتراک کی ان تینوں سطیوں کا اصل ماخذ فرد کی ذات کا بخر پن ہے، جو راشد کا اصل مسئلہ اور ان کا مستقل موضوع ہے۔

ذات ایک ایسا بیاہاں ہے جہاں
نغمہ جہاں کی صدارت میں آہینہ ہے

(ہم کہ مشق نہیں...)

اس نقطہ نظر سے اگر صبا ویراں کا تجزیہ کیجیے تو نظم شہروں کی ویرانی سے زیادہ فرد کے باطن کے تخلیقی بخر پن (Barren-ness) کی مثال بن جاتی ہے۔ اس نظم کے دو مصرعوں نے تجزیہ نگاروں کو اس کی معاشرتی تعبیر کی طرف مائل کیا:

صبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیار کے عادت گروں کے نقش پابقی
سہا بقی نہ مہروئے سہا بقی

ان مصرعوں میں ایک خطہ ارض کی تباہی و بربادی کا عسکری سبب بالکل سامنے موجود ہے۔ لیکن غور کیجیے کہ اس فوجی حکمرانی میں عادت گروں کا کیا ہوا...

گمیاہ و بیزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں بختہ باراں
طیور اس دشت کے منتظر زریہ پر
تو سرمہ در گلو انساں

ان مصرعوں میں شادابی اور نمو سے عاری خطہ ارض کا منظر صوت و صدا کی محرومی سے مکمل ہوتا

ہے۔ بجایا وہ نجرین ہے جس میں کسی نئی تخلیقی تحریک کا کوئی امکان ہی نہیں۔ فردا شاعر کی ذات کا یہ نجرین، ایران میں اجنبی کی کئی نظموں، سایہ، کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم اور مری کی ویراں کشیدگاہوں میں، میں مختلف Signifiers کے ذریعے دہرایا گیا ہے۔ لیکن اس وقت، مبادیراں کی Imagery کا مقابلہ ایک اور نظم، خود سے ہم دور نکل آئے ہیں، کے ان مصرعوں سے کیجیے:

شوق بے آب و گیاہ
شوق، ویرانہ بے آب و گیاہ
دلوں جس میں گولوں کی طرح اپنے تھے
اوتگھتے ذروں کے تپتے ہوئے لب چومتے تھے

تخلیقی نمونے عاری فرد کے ہاٹن کا یہ نجرین راشد کے ہر مجموعے میں ایک سے زیادہ نظموں کا موضوع ہے۔

معاصر معاشرے میں تخلیقی بانچھ پن کے علاوہ مشرق خصوصاً فارسی اور اردو شعری روایت میں اپنی داخلی زندگی میں محویت راشد کے نزدیک تخلیقی وجدان کی تنویر کی راہ میں دوسری بڑی رکاوٹ ہے۔ راشد کا خیال ہے کہ ہماری شاعری خود اپنی ذات کے تماشے میں اس درجہ دروں میں ہو گئی ہے کہ نہ صرف یہ کہ اس کے سارے انسانی / معاشرتی رابطے ساقط ہو گئے ہیں بلکہ انسان خود اب اپنا سایہ بن کر رہ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ آپ کو مجھے دواغ کر... فوراً یاد آگئی ہوگی۔ لیکن اس سے پہلے لا = انسان کی نظم میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو کے یہ تین مصرعے سنئے:

میر بھی اندیشہ آئینہ ہے جس میں گویا
میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو
کچھ نہیں دیکھتے ہیں عشق کی خود مست حقیقت کے سوا
اپنی ہی نیم درجاء اپنی ہی صورت کے سوا
اپنے رنگ اپنے بدن اپنی ہی قامت کے سوا
اپنی تنہائی جاں کا وہ کی وہ ہشت کے سوا
(میر ہو، میرزا ہو، میراجی ہو)

یہ ہیں وہ مضامین، جو راشد کے نزدیک ہماری روایت کے ہر دور میں حاوی رہے ہیں۔ راشد نے اپنی کئی نظموں میں روایتی شاعری کے نئے عیوب کی طرف اشارے کیے ہیں بلکہ بعض نظموں (وجود و محرار، طلب کے تلے، جہاں ابھی رات ہے) میں ذوال آدمی/ معاشرے کا سبب بھی اپنی روایت قرار دی گئی ہے تو نیا شاعر، جو آدم نو کے خواب دیکھتا ہے، اپنی ذات سے وداع چاہتا ہے کہ اس کے سر و کار اسے ذاتی نہیں جتنے معاشرتی ہیں:

مجھے وداع کر! اے میری ذات پھر مجھے وداع کر! وہ لوگ کیا کہیں
گئے، میری ذات، لوگ جو ہزار سال سے/ مرے کلام کو ترس گئے

دراصل بحیثیت شاعر راشد کا ما قبل کی شعری روایت سے اختلاف ہی اس بنیاد پر ہے کہ روایتی شاعر اپنی ذات میں بحیثیت کے سبب، اپنے ارد گرد کی دنیا سے اس درجہ بے خبر ہے کہ آرزو، تمنا اور خواب جو راشد کے یہاں معاشرتی، فکری اور خارجی تبدیلی کی تعبیرات سے مزین ہیں، روایتی شاعر کے یہاں ایک بے اصل عشق کی خود ساختہ اذیت اور خود فکری سے آگے نہیں بڑھتے:

یہ دیکھو، روشنی کی دوسری طرف
خیال... کاغذوں کی بالیاں بنے ہوئے
حروف... بھاگتے ہوئے
تمام اپنے آپ ہی کو چاٹتے ہوئے

ظاہر ہے یہ شاعری نئے آدمی یا نئے زمانے سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی اور راشد کا عزم یہ ہے کہ:

مجھے اے میری ذات! اپنے آپ سے نکل کے جانے دے! کہ اس
زباں پریدہ کی پکار... اس کی ہاؤ ہو... گلی گلی سنائی دے! کہ ہمارے
لوگ جانتے ہیں... (کاسے گرنگی لیے) کہ ان کے آب و نان کی
جھلک ہے کون؟ میں ان کے تشنہ باغیچوں میں! اپنے وقت کے
دھلائے ہاتھ سے/ نئے درخت اگاؤں گا/ میں ان کے سیم و زر سے
... ان کے جسم و جاں سے/ کوتاہی کی جہنم جٹاؤں گا/ انہی سے ہمارے

راستے تمام بند ہیں

اس وقت اس سے تو بحث نہیں کہ راشد شاعری سے کیا کام لیتا چاہتے ہیں بلکہ یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ روایتی شاعری کے علی الرغم راشد کے تخلیقی وجدان کا محرک، ان کی ذات کے باہر وجود رکھتا ہے (اس سلسلے میں نظم وہی کشف ذات کی آرزو توجہ سے پڑھنے لائق ہے) اور اس سبب ہماری پوری شاعری کے داخلی اور جذباتی کردار کے مقابلے میں راشد کا کلام خارج کے حقائق سے مربوط اور لازماً ایک فکری اور تجربی جہت رکھتا ہے۔ جو بعض لوگوں کے نزدیک غزل کے مقابلے میں نظم کا امتیاز ہوتا ہی چاہیے۔

راشد کے پہلے دو مجموعوں میں شاعر راوی عشق و ہوس کے درمیان فاصلے کو محسوس کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن خود عشق کی ماہیت اور شعر میں اس کا تقابل اس پر پوری طرح روشن نہیں ہوا۔ سلیم احمد نے انھیں دونوں مجموعوں کی بنیاد پر کلام راشد کو پورے آدمی کی شاعری قرار دیا تھا۔ بلاشبہ راشد اپنے جنسی تقاضوں سے شرماتا نہیں بلکہ یہ بھری تقاضے اس کی شاعری کے نئے آدمی کا نمایاں امتیاز ہوں گے۔ لیکن عشق بحیثیت محرک تخلیق اور عشق بحیثیت موضوع سخن ہم معنی Signifier نہیں ہیں۔

راشد اس روایتی شاعری پر معترض ہے، جس کا موضوع محبت/عشق ہے اور جس کی انفعالی کیفیت نے شاعر کو دروں میں بنا دیا ہے:

ہم محبت کے خرابوں کے کہیں
کچھ ماضی میں ہاراں زدہ طائر کی طرح آسودہ
اور کبھی قندہ ناگاہ سے ڈر کر چنگیں
تو رہیں سبد نگاہ، نیند کے ہماری پردے

ہم محبت کے خرابوں کے کہیں
ریگ دیروڑ میں خوابوں کے شمر بوتے رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تنہا کے تلے سوتے رہے (ریگ دیروڑ)
راشد کے نزدیک محبت کے انھیں خرابوں کا نام روایتی شاعری ہے۔ 'ماوراء' اور 'ایران' میں

اجنبی کی بعض نظموں کے جنسی تقاضے اس روایتی مجہول عشق کی دوسری، مخالف انتہا پر ہیں۔ راشد نے ان دو انتہاؤں سے ماورا عشق کی اس تخلیقی قوت کو دریافت کیا ہے، جو اس کے معاصرین میں ان کا امتیاز تصور کیا جانا چاہیے۔ دیکھیے کہ پہلے دو مجموعوں کے بعد راشد کی نظموں میں عشق کیسے اپنے معنی بدل رہا ہے:

عشق اک ترجمہ بڑا الہوی ہے گویا
عشق اپنی ہی کی ہے گویا
اور اس ترجمہ میں ذکرِ زروسم تو ہے
اپنے لحاظ کر یزاں کا غم و بیم تو ہے
لیکن اس لمس کی لہروں کا کوئی ذکر نہیں
جس سے بول اٹھتے ہیں سوئے ہوئے الہام کے لب
جس سے جی اٹھتے ہیں ایام کے لب

(ہم کہ عشاق نہیں)

یہ 'عشق' بحیثیت محرک شاعری کا کتنا واضح اور اک ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اس Signifier کی روایتی تعبیر اور خود اپنی ذاتی تعبیر کے درمیان فرق کرنا چاہتا ہے۔ عشق ایک تحریک ایک قوت گویائی ہے، ایک حدت یا ایک روشنی جو شاعر کے تخلیقی وجدان کو متحرک کر دیتی ہے:

— ایک ذرہ کتبِ خاکسرا کا
شرر چشتہ کی مانند کبھی
کسی انجان تنہا کی غلش سے مسرور
اپنے سینے کے دھکتے ہوئے حور کی لو سے مجبور
... ایک ذرہ کہ ہمیشہ سے ہے خود سے مجبور
کبھی نیرنگ صدابن کے چمک اٹھتا ہے
آب و رنگ و خطِ محراب کا پیوند کبھی
اور بنتا ہے معانی کا خداوند کبھی

وہ خداوند جو پابندۂ آفات نہ ہو
 اسی اک ذرے کی تابانی سے
 کسی سوئے ہوئے رقاص کے دست و پا میں
 کانپ اٹھتے ہیں مہوسال کے خیلے گرداب
 شعر بن جاتے ہیں اک کوزہ گرِ حیر کے خواب
 اسی اک ذرۂ لافانی سے
 خشیت بے مایہ کو ملتا ہے دوام
 بامِ ودی کی وہ بحر جس کی بھی رات نہ ہو

(اٹکھار اور ساقی)

”حسن کوزہ گر“ میں اس ذرے کو تابانی، جہاں زاد کی آنکھوں سے ملتی ہے۔ اس سیریز کی پہلی دو نظموں میں جہاں زاد کی آنکھوں کی حیرت اور تابانی کا ذکر اس توڑ سے ہوا ہے کہ اس کے محرک شاعری ہونے میں کوئی شبہ ہی نہیں رہتا۔ پھر یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ جہاں زاد بھی راشد کے ہم رقص کی طرح کوئی خارجی وجود نہیں بلکہ فنونِ لطیفہ کی تشیل ہے کہ معنی کی خداوندی کا ماخذ بار بار آنکھوں کی اس تابانی کو قرار دیا جا رہا ہے، جن کے نتیجے میں فن کار (شاعر/رقاص... کوزہ گر/مصور) کا تخلیقی وجدان ابروِ مہتاب بن گیا ہے۔ جہاں زاد کی قاف جیسی افق تاب آنکھوں کی تابناکی شاعر کی تخلیقی ذات کو اپنی معرفت عطا کرتی ہے کہ یہی اس عشق کا حاصل ہے:

اے جہاں زاد
 ہے ہر اک عشق سوال ایسا کہ عاشق کے سوا
 اس کا نہیں کوئی جواب
 یہی کافی ہے کہ باطن کی صدا گونج اٹھے
 اے جہاں زاد
 مرے گوشہ باطن کی صدا ہی تھی
 مرے فن کی ٹھہرتی ہوئی صدیوں
 کے کنارے گونجی

تری آنکھوں کے سمندر کا کنارہ ہی تھا
 صدیوں کا کنارہ کالا
 یہ سمندر جو مری ذات کا آئینہ ہے
 یہ سمندر جو مری کوزوں کے گڑے ہوئے
 بنے ہوئے سماؤں کا آئینہ ہے
 یہ سمندر جو ہر اک فن کا
 ہر اک فن کے پرستار کا
 آئینہ ہے

(حسن کوزہ گر-۲)

دیکھیے جہاں زاوی کی آنکھوں کا یہ محرک فن پارے کی تشکیل سے گزر کر تخلیقی وجدان کے اتھارہ سمندروں تک پھیل گیا ہے۔ لیکن اس تجزیے میں آنکھوں سے سمندر تک سفر پر مزید گفتگو سے پہلے اس طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ راشد لفظ کی متعین تعبیرات کے کبھی پابند نہیں رہے۔ ان کے Signifiers اپنے متن کی مناسبت سے اپنی تعبیرات بدل لیتے ہیں، مثلاً 'ریت' راشد کی بعض نظموں میں غیر تخلیقی بنجرین کی تعبیر رکھتی ہے (ریگ دیروز) اور بعض نظموں میں عرب کے ان پر مسرت خوابوں اور آنکھوں سے لبریز خطہ ارض سے منسلک ہو جاتی ہے، جہاں قصے کہانیاں جنم لیتی ہیں۔ سمندر کا Signifier اس لیے اور بھی کثیر تعبیرات پر حاوی ہو جاتا ہے کہ 'سمندر' کی تہ میں 'سمندر' لاشعور اور روایت دونوں کی تعبیرات پر حاوی ہے جب کہ 'اے سمندر' میں قیاس یہ ہے کہ اس Signifier میں شاعر کی تخلیقی ذات کی تعبیر بھی شامل ہے۔ اسی طرح 'چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے' میں تخلیقی وجدان کی بے پناہ ثروت کا Connotation بالکل سطح پر نمایاں ہے۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ ان تینوں نظموں کے علاوہ بھی اکثر سمندر، تخلیق/شاعری سے براہ راست مربوط ہے۔ 'حسن کوزہ گر' کے مذکورہ بند میں راشد نے سمندر کو قاری/فن کے پرستار سے بھی مربوط کر لیا ہے، اس سمندر کے ایک Signifier میں شاعری کا محرک، اس کا موضوع 'شاعر' متن اور اس کا قاری سب شامل ہو گئے ہیں گویا راشد اس Signifier میں وصال یا ہم آہنگی کا وہ نقطہ عروج/کمال دریافت کر لیتا ہے جو کسی بھی فنکار کا خواب یا مصلحانے آرزو ہو سکتا ہے۔ تخلیقی معرفت

کی اس ارفع تر منزل پر شاعر جو 'مادرا' میں زندگی سے بھاگ کر ہم رقص سے پناہ مانگ رہا
تھا، 'گماں کا ممکن' میں تخلیقی وجدان کے گہرے سمندروں کی سرشاری سے سر بلند، پھر زندگی کی
طرف لوٹتا ہے:

چلا آ رہا ہوں سمندروں کے وصال سے
کئی لذتوں کا ستم لے
جو سمندروں کے فسون میں ہے

اس تخلیقی سرشاری میں شاعر اپنے سامنے پھیلی ہوئی انفعالی برہنگی اور ہانچھ پن کے مقابلے
میں کہیں زیادہ بالیدہ اور تخلیقی دوفر سے سیراب محسوس کرتا ہے:

میرے پاؤں چھو کے نکل گئی کوئی موج ساز بکف ابھی
وہ حلاوتیں مرے ہست دیو میں بھر گئیں
وہ جزیرے جن کے افق ہجوم بحر سے دید بہا رہتے
وہ پرندے اپنی طلب میں جو سرکار تھے
وہ پرندے جن کی صفر میں تھیں رسالتیں
ابھی اس صفر کی جلوئیں مرے خوں میں ہیں

اس نظم میں راشد نے تخلیقی سرشاری کی وہ ساری کیفیتیں نظم کی ہیں جو ان کے نزدیک معرفت
تخلیق کا حاصل ہیں۔

فنکار کی اس عمومی سرشاری کے علاوہ راشد کے یہاں خاص شاعری کے متعلق جو تجربات نظم
ہوئے ہیں ان میں بھی متن سے پھوٹی ہوئی تعبیر کی جہات، شاعر کو خوشگوار حیرت میں ڈال
دیتی ہیں۔ کوئی دوسرا فن، اپنے فنکار سے اس درجہ دو طرفہ ربط نہیں قائم کرتا جس درجہ شاعری
کرتی ہے۔ صرف یہی نہیں ہوتا کہ شاعر اپنے معمول کو اپنے خوابوں کی تشکیل کے لیے
استعمال کرتا ہے بلکہ خود معمول شاعر کو اس کے اپنے خوابوں کی نئی تعبیر سے مزین کر دیتا ہے:

ہم وہ کسمن ہیں کہ بسم اللہ ہوئی ہو جن کی
عجوبہ حیرت کہ پکاراٹھے ہیں کس طرح حروف

کیسے کاغذ کی لکیروں میں صدا دوڑ گئی
 اور صداؤں نے معنی کے خزیے کھولے
 یہ خبر ہم کو نہیں ہے لیکن
 معنی نے کئی اور بھی دروازے
 خود سے انساں کے قلم کے قریب کھولے
 خود کلامی کے یہ چشمے تو کسی ویدی فرہاں میں نہ تھے
 جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے
 (ہم کہ عشاق نہیں...)

اے خدا، تو بھی ذرا اپنے گل ولا سے اٹے جوتے اتار / اور اس بزم میں آ /
 تاکہ الفاظ... یہ احباب جو چوہوں کی طرح ہاتھ نہیں آتے ہیں / پھرتے
 پاؤں کی ہر تپ کے ساتھ / اپنے مجبور معانی سے بغل گیر / نیا نیا جڑ چائیں

ان دونوں اقتباسات میں متن میں اجزا کے باہم ارتباط سے غمو کرنے والی تعبیری جہات پر
 تخلیق کار کی خوشگوار حیرت، مشترک ہے۔ یہ اگرچہ بحث کا الگ موضوع ہے کہ دوسرے فنون
 کے مقابلے میں شاعری کے معمول میں اجزا کا، ارتباط اس درجہ جدلیاتی ہوتا ہے کہ اس پر نئی
 تعبیر کے امکانات کبھی بند نہیں ہوتے۔ الفاظ کے درمیان ارتباط کی حالت مستقل ہے، اس
 لیے متن کا یہ تخلیقی ارتباط خود شاعر کو تسخیر کر دیتا ہے۔ اور یہ کسی بھی شاعر کی تخلیقی جدوجہد کا
 حاصل ہے کہ اس کا متن اسے اپنے امکان / تعبیر کی اتھاہ میں اتار دے۔

راشد اپنی نظموں کے امکان سے واقف ہے اس لیے اس کا ہر وہ متن جو شاعری کے متعلق
 ہے، عشق کے تجربات کی تعبیر پر حاوی ہے جیسے کہ اکثر نظموں میں (مثلاً حسن کوڑہ گر) جہاں
 عشق کی سرشاری ایک شاعر کی تخلیقی سرشاری کا جواز بن جاتی ہے۔ اس لیے تخلیقی اظہار کے
 متعلق راشد کی نظمیں اپنی مثالی صورت میں عشق، ذات اور فن کو ایک ہی متن کی مختلف
 تعبیروں میں سموتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ یہی نظمیں راشد کے فن کا نقطہ کمال اور اردو
 شاعری کی تاریخ میں ان کے دوام کی ضامن ہیں۔

○○○

ن. م. راشد کی شاعری

ایک اجمالی جائزہ

گو کہ اس میں شک نہیں کہ ن. م. راشد اپنے ہم عصروں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں اور اُس دور کے Major یعنی اہم ترین شاعروں میں سے ایک ہیں (اور ان کے علاوہ فیض احمد فیض، علی سردار جعفری اور اختر الایمان بھی اپنے دور کے اہم ترین شاعر ہیں)۔ آزاد نظم پر اپنے ایک مضمون میں نے انھیں اولیت کا مقام دیا ہے، زمانی اعتبار سے بھی اور معیار کے اعتبار سے بھی۔ راشد کے بارے میں یہ تاثر میں نے بہت عرصے پہلے "لا= انسان" کے مطالعے کے بعد قائم کیا لیکن حال ہی میں جب مجھے ان کی کلیات پڑھنے کا موقع ملا تو میں نے محسوس کیا کہ ان کی ابتدائی شاعری اس معیار پر پوری نہیں اترتی البتہ ان کی شاعری میں ایک ارتقائی کیفیت بھی ہے جس کی نشان دہی ضروری ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری یعنی "ماورا" کی شاعری ایک محدود معنوں میں رومانوی ہے اور اس میں جنسی عنصر پیش از پیش ہے۔

ان کے دوسرے دور کی شاعری یعنی "ایران میں انجمنی" کی شاعری میں ان کے سیاسی افکار کا عکس بھی ہے اور انفرادیت کی چنگاریاں بھی اور "زنجیر"، "نمرود کی خدائی" اور "سوغات" وغیرہ اس کی اچھی مثالیں ہیں اور "طلسم ازل" میں ان کے آئیڈیلزم کا پرتو بھی ہے، اس مجموعے کی بہترین نظم بلاشبہ "سہاویراں" ہے (جس پر آئندہ روشنی ڈالی جائے گی)۔

’ایران میں انجی‘ کا دوسرا حصہ جسے راشد نے کانتو کہا ہے اور جسے اکثر راشد کے انٹرنیشنل وژن سے بھی تعبیر کیا گیا ہے، دراصل ایران کی اس وقت کی صورت سے متعلق ہے اور اسی کے توسط سے راشد نے بین الاقوامی صورت حال کو سمجھنے کی کوشش کی ہے مگر اس کا کیوس خاصا محدود ہے اور بیشتر نظمیں مقامی تفصیلات میں الجھ کر رہ گئی ہیں۔ یہاں راشد مشرق کی روایت پرستی، ماضی پرستی اور مذہب کی بالادستی کو اس کی حالیہ زار کا سبب مانتے ہیں۔ اس حصے کی بہترین نظم ’تماشاگر لالہ زار‘ ہے جس میں ان کا رجائی نقطہ نظر کافی نمایاں ہے۔

اور اب راشد کی بعض اہم اور نمائندہ نظموں کے مطالعے سے پہلے ان کی شاعری کی کچھ نمایاں خصوصیات پر بھی ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔

بنیادی طور پر راشد ایک دانش ور شاعر ہیں اور ان کے دوسرے اور تیسرے دور کی شاعری پر ان کی دانش ورانہ فکر حاوی ہے۔ ان کی شاعری میں تواریخ، اساطیر، مذہبی کتابوں، دانش ورانہ تصورات اور عصری صورت حال کے حوالے اکثر جگہ نظر آتے ہیں جس نے کہیں کہیں ان کی شاعری کو کافی بوجھل بنا دیا ہے۔ اور اس کی وجہ فارسی اور عربی کے نامانوس الفاظ کی کثرت بھی ہے، ان کی شاعری میں دوسرے ہم شاعروں کی طرح نہ صرف تہ داری یعنی Complexity ہے بلکہ پیچیدگی یعنی Complication بھی ہے جو اکثر قاری سے رابطہ پیدا کرنے میں ایک رکاوٹ بن جاتی ہے۔

راشد کو اپنے الحاد پر اصرار ہے اور فخر بھی اور ان کے ابتدائی کلام میں اس قسم کے اشعار نظر آ جاتے ہیں جیسے:

فرشتے خدا کا جنازہ اٹھائے لیے جا رہے ہیں

اور اگر ہے تو سراپردہ لسیان میں ہے یا — مشرق کا خدا کوئی نہیں

اور انھیں مسجد کے دروازے پر بیٹھا ہوا ملائے حزیں بھی ”سینکڑوں سال کی ذلت کا نشان“ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غالباً جلد ہی راشد نے محسوس کیا کہ الحاد نے کبھی بڑی شاعری کو جنم نہیں دیا۔ گو کہ مذہب اور تصور اکبر عظیم شاعری کی Inspiration رہے ہیں۔ اس لیے اپنی بند کی

شاعری میں انھوں نے الحاد کے براہ راست اظہار سے اجتناب کیا اور وہاں اذان اور مسجد وغیرہ کے حوالے اکثر مثبت انداز میں آئے ہیں۔

راشد نے بنی نوع انسان کی عظمت اور سر بلندی کے خواب دیکھے لیکن وہ انفرادیت کے قائل اور اجتماعیت سے بیزار ہیں۔ اور کیونرم کو وہ ہمہ اوست کے لقب سے یاد کرتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ:

”مجھے روسیوں کے سیاسی ہمہ اوست سے کوئی رغبت نہیں ہے مگر
ڈڑے ڈڑے میں انسان کے جوہر کی تابندگی کی تمنا ہمیشہ رہی ہے۔“

لیکن وہ ایسی جمہوریت کے بھی قائل نہیں جس میں صرف سرگنے جاتے ہیں لیکن سر کے اندر کیا ہے اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ ایسی مکمل آزادی کے مدح خواں ہیں جس میں انسان کی انفرادیت اور تخلیقی صلاحیتوں کی آبیاری ہو سکے۔ وہ ہر جسم کے توہمات، مذہبی کٹر پن، بے یقینی اور بے ہمتی کے خلاف ہیں اور انھیں مشرق کے مسائل کی بنیادی وجہ مانتے ہیں۔ وہ انسان کی تخلیقی صلاحیتوں اور فنون کو خراج عقیدت پیش کرتے ہیں اور انسان کو خدا کا متبادل بنانے کا خیال پیش کرتے ہیں۔ وہ سائنس اور عقلیت میں انسان کے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر رجائی ہے اور اس میں المیہ فکر اور طرز احساس کی زیادہ گنجائش نہیں البتہ کہیں کہیں ان کی شاعری میں المیہ احساس بھی در آیا ہے۔ مثلاً ’سبا ویراں‘ اور یہاں ان کی شاعری دو آئندہ ہو گئی ہے۔

راشد کی Mature شاعری خالص دانش ورانہ انداز کی شاعری ہے اور اس میں عشق اور جنون کی گنجائش نہیں ہے۔ اور جہاں کہیں انھوں نے عشق کا حوالہ دیا بھی ہے مثلاً ’میرے بھی ہیں کچھ خواب‘ تو اس کی نوعیت رومی، حافظ، غالب اور اقبال کے عشق سے بہت مختلف ہے۔ البتہ اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ راشد کی دانش وری بھی غالب اور اقبال کی سطح تک نہیں آتی اور مجموعی طور پر ایک دانش ور کی حیثیت سے ان کا قد و قامت اوسط درجے کا ہے یا اس سے بھی کچھ کم، البتہ شاعر کی حیثیت سے کہیں کہیں انھوں نے فن کی بلندیوں کو چھو لیا ہے۔

راشد کی اکثر اہم نظموں کی طوالت بھی قاری کے لیے ایک دشوار مرحلہ بن جاتی ہے کہ تفصیلات کی بھرمار میں اس کے خیال کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے اور مرکزی خیال اپنی پوری شدت سے ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ لیکن جہاں راشد نے اختصار سے کام لیا ہے وہاں ان کی نظموں کی اثر انگیزی دوچند ہوگئی ہے اور اس کی سب سے تابندہ مثال 'صبا دیراں' ہے جو سراسر ایک Inspired نظم ہے اور جس کا شمار ان کی بہترین نظموں میں کیا جاسکتا ہے۔ اس کا علاقائی طریقہ کار جدید ہے اور اس کا ہر امیج نہ صرف مستحکم ہے بلکہ جذبات کا ایک ریلا بھی اپنے جلو میں لیے ہے۔ یہ نظم المیہ احساس کی بھی ایک بہترین مثال ہے، لیکن اسے صرف عہد بیری کے لیے کے طور پر دیکھنا مناسب نہیں۔ یہ جمود، بے بسی، مایوسی اور نااطاقی کی ایک ایسی کیفیت ہے جو صرف ایک شخص کا المیہ نہیں بلکہ جس سے ان بن، چرند، پرند، شجر، حجر اور سبھی مظاہر فطرت متاثر ہیں اور جس کی یلغار فطرت کی حد سے پرے بھی ہے:

سلیماں سریز انوار سہا دیراں
سہا دیراں، سہا آسیب کا مسکن
سہا آلام کا ادبار بے پایاں
گیاہ و ہنرہ و گل کے جہاں خالی
ہو انیس تھنہ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلوانساں
سلیماں سریز انوار سہا دیراں

اور یہ ایک تہذیب کے نقطہ عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہونے کی داستان بھی ہے اور حسن و عشق کی بے ثباتی کا نوحہ بھی:

سلیماں سریز انوار، ترش رو، غم گیس پریشاں سو
جہاں گیری، جہاں باقی فقط طرہ آہو
محبت فعلہ پڑاں، ہوس بوئے گل بے بو

سہا ویران ہو چکی ہے لیکن اس کی برپادی کے نشانات اب بھی اس روئے زمین پر دیکھے جاسکتے ہیں لیکن اب نہ کسی خوش خبری کے آنے کی امید ہے اور نہ کسی ایسی شے کی امید کی جاسکتی ہے جو اس غم و الم کی شدت کو کم کر سکے:

سلیماں سریزانو

اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے
کہاں سے، کس سبب سے کاسے بیری میں سے آئے

اور اس طرح راشد نے نہایت معنی خیز اور اثر انگیز پیکروں کی مدد سے یہ مختصر نامہ تشکیل کیا ہے جس نے المیہ کے تقریباً سبھی رنگوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے اور اس نظم کا فنی دروہست بھی لا جواب ہے۔ میرے خیال میں یہ نہ صرف راشد کی بہترین مختصر نظر ہے بلکہ اردو میں اس سے بہتر یا اس پائے کی کوئی مختصر آزاد نظم تلاش کرنا بھی مشکل ہے کہ اس میں آزاد نظم کے وسیع امکانات کو بڑی دل سوزی اور مناجی کے ساتھ بروئے کار لایا گیا ہے۔

اور اب میں ان م. راشد کی چند ایسی نظموں پر مختصر طور پر روشنی ڈالنا چاہوں گی جن میں راشد نے اپنے نقطہ نظر یا فلسفہ زندگی کی وضاحت کی ہے یا اس کے کسی اہم پہلو پر روشنی ڈالی ہے اور یہ تینوں نظمیں ’لا = انسان‘ سے لی گئی ہیں۔

سب سے پہلے ایک خاصی طویل نظم ’دل میرے صحرا نور دہیر دل‘ جو راشد کے کلام میں ایک مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور ان کی اہم ترین فلسفیانہ نظموں میں سے ایک ہے، جس میں انسان اور کائنات کے بارے میں انہوں نے اپنی فکر اور وژن کی عکاسی کی ہے اور نوع انسانی کے وسیع تر امکانات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے جس سے انسان کی تخلیقیت اور سر بلندی کی گریں نکلتی ہیں۔ اس نظم کا پورا اسٹرکچر علامتی ہے، جس میں ریگ، صحرا، آگ اور جسم کلیدی استعارے ہیں اور ’صحرا نور دہیر دل‘ اور ’تمناؤں کا بے پایاں الاؤ‘ بھی وسیع معنویت کے حامل ہیں۔ صحرا وسیع کائنات ہے جو ناقابلِ تسخیر رنگ کو اپنے دامن میں سمیٹے ہے اور ریگ فطرت کی بے پایاں نیاضی کا استعارہ ہے اور اس میں بنی نوع انسان کی قوت کا رمز بھی

پہاں ہے۔ اور آگ بنیادی طور پر سائنس کی قوت اور اس کے توسط سے انسان کی فتوحات کا
استعارہ ہے اور اجتماعی تہذیب کی بنیاد بھی اور ’محرور و پیر دل‘ وہ انسانی ذہن ہے جو ازل ہی
سے کائنات کی عقدہ کشائی کا جو یا ہے اور ’تمنا کا بے پایاں الذا‘ انسان کی داخلی قوت، حوصلہ
مندی اور تخلیقی کا استعارہ ہے اور خود را شد کے الفاظ میں:

یہ تمناؤں کا بے پایاں الذا گر نہ ہو
ریگ اپنی خلوت بے نور و خود ہیں میں رہے
اپنی یکنائی کی تحسین میں رہے
اس الذا کو سدا روشن رکھو

اور آگ ان کے الفاظ میں

آگ آزادی کا، دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا افزائش کا نام

آگ انسانوں کی پہلی سانس کی مانند اک ایسا کریم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب

اور آگ اور صحرا کے درمیان بھی ایک انوٹ رشتہ ہے

آگ سے صحرا کا رشتہ ہے قدیم
آگ کے چاروں طرف پشینہ و دستار میں لپٹے ہوئے
افسانہ گو

جیسے گر چہ شمع مڑ گاں کا ہجوم
ان کے حیرت ناک و گلش تجربوں میں
جب دیکھ اٹھتی ہے ریت
ذوہ و زہ بجے لگتا ہے مثال ساو جاں

یہ ایک بہت خوب صورت بیان ہے لیکن یہاں راشد نے آگ اور صحرا کو ایک تہذیبی رح کے طور پر استعمال کیا ہے اور اس میں اس کے وسیع تر معنوں کا عکس نہیں۔ اس حصے کو پڑھ کر سردار جعفری کی نظم 'آبلہ پا' اور فیب الرحمن کی نظم 'یہ وسعت ہے کنارہ صحرا' کا خیال آنا بھی لازمی ہے جنہوں نے اس خیال کو اپنے اپنے انداز سے اور بڑی خوبی سے شاعری کے پیکر میں ڈھالا ہے۔

مجموعی طور پر راشد نے اس نظم میں نسل انسانی کی قدیم تواریخ حال کی اہمیت اور مستقبل کے امکانات اور تجلیوں کا احاطہ اپنے انداز سے کیا ہے جو کسی قدر عجیبہ ہے۔ لیکن ان کی سنجیدہ فکر سے نبرہ آنا ہونے کے لیے ان سنجیدگیوں سے تو گزرنا ہی پڑتا ہے اور ان کا

'شاد باغ اپنی تمناؤں کا بے پایاں الاؤ'

جس پر یہ نظم اختتام پذیر ہوتی ہے، مستقبل کا تابناک دژن ہے جو انسان کی تخلیقیت اور سائنس کی غیر معمولی فتوحات سے مزین ہوگا۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ راشد کا دژن سرا سر رجائی ہے جس کا اظہار نہ صرف شاد باغ کے پیکر میں ہوا ہے بلکہ نظم کے پہلے مصرعے یعنی:

نغمہ در جال، رقص بر پا، خندہ بر لب

میں بھی کر دیا گیا ہے۔ اس رجائی تصویر حیات میں راشد نے انسانی فطرت اور صورت حال کے کئی پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ البتہ اپنے اس دژن کو شاعری کے پیکر میں ڈھالنے کے لیے انہوں نے جس صاعی اور فنی کاوش سے کام لیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔

اور اب اگر ہم راشد کی ایک اور نظم 'میرے بھی ہیں کچھ خراب' پر اپنی توجہ مبذول کرتے ہیں جو غالباً اسی زمانے میں لکھی گئی تو اس سے بھی راشد کی فکر اور تصویر حیات پر بخوبی روشنی پڑتی ہے۔ اس نظم کا محرک افریقی رہنما مارٹن لوتھر کنگ کی وہ مشہور اور ولولہ انگیز تقریر تھی جس کا refrain I have a dream اور راشد کے یہ مصرعے جو بار بار دہرائے گئے ہیں:

اے مشق ازل کیروا بد تاب

میرے بھی ہیں کچھ خواب

اسی محرک کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن راشد نے یہاں اپنے ہی خیالات اور وژن کو ایک منفرد اور فکر انگیز انداز میں پیش کیا ہے۔ ان کے بیان کے مطابق ان کے خواب اس قدر گہرے اور گریز پا ہیں کہ ان کے اسرار بھی تک دنیا کی نگاہوں سے پوشیدہ ہیں لیکن دراصل وہی زیست کا مفہوم بھی ہیں۔ اور یہاں راشد نے اپنے خوابوں اور آئیڈیلز کی وضاحت کے لیے اس بات پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ وہ کون سے تصورات ہیں جو ان کے خواب نہیں، بلکہ یہ ان لوگوں کے خواب ہیں جنہیں:

نے حوصلہ خوب ہے نے ہمت ناخوب
اور ذات سے بڑھ کر نہیں کوئی انہیں محبوب

اور ان کے خواب اس قسم کے خواب بھی نہیں کہ جو پروردہ انوار تو ہیں لیکن

جس آگ سے اٹھتا ہے محبت کا خیر اس کا شور م
ہے کل کی خیر ان کو مگر خبر کی خبر کم
یہ خواب ہیں وہ جن کے لیے مرتبہ دیدہ تر ہے
دل بچ ہے، سراسن بھر پور ہیں کہ شریچ

اور یہاں راشد نے کیونزم اور جمہوریت دونوں ہی سے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے کہ کیونزم میں اجتماعیت تو ہے مگر انفرادیت کی اہمیت نہیں اور جمہوریت میں صرف سردی کی گنتی کی جاتی ہے اور ان کے مضمرات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

اور آخر میں راشد نے اپنے خوابوں کی وضاحت کی ہے اور ان کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ:

ہر خواب میں اجسام سے انکار کا، مفہوم سے گفتار کا پیوند

اور بنیادی طور پر

وہ خوب ہیں آزادی کامل کے عے خواب

ہر سچی جگر دوز کی حاصل کے لئے خواب
آدم کی ولادت کے لئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے لئے خواب
اس خاک کی سطوت کے منازل کے لئے خواب
یا سینہ گیتی میں جسے دل کے لئے خواب

یعنی راشد نے زندگی کی عظمت اور انسان کا سر بلندی کے خواب دیکھے ہیں اور اس وژن میں
انسان کو مکمل آزادی حاصل ہوگی اور وہ دور انسان کی ولادت کا ایک نیا جشن ہوگا۔ اور انسان
اور کائنات کی عظمت ہر دل میں جاگزیں ہوگی اور زندگی توہمات، زوال پرستی اور مذہب کی
بالادستی سے آزاد ہوگی اور انسان کا کلام مفہوم کو چھپانے کے بجائے اسے وضاحت سے پیش
کرے گا۔

اور اب اگر ہم اس نظم کے اولین اور ٹیپ کے مصرعے کی طرف اپنی توجہ مبذول کریں، یعنی:
”اے عشق ازل کیر وابد تاب“

جس میں عشق کو ازل کیر اور ابد تاب کہہ کر اس کی اہمیت اور مفہوم کو اور وسعت دی گئی ہے
لیکن اس کی معنویت کو راشد ہی کے فلسفہ حیات کے پس منظر میں دیکھنا ضروری ہے اور ان
کے ایک پاکستانی نقاد حمید حسیم کے اس خیال سے اتفاق ممکن نہیں، حمید حسیم کے الفاظ میں:

”راشد نے اپنے فعال جذبے کے لیے رومی، حافظ، سعدی، عری،
میر، غالب اور اقبال کی اساسی علامت عشق کو اپنایا جو ان محنت اور
کثیر انجہات معانی اور تلازمات کا حامل ہے اور صدیوں کے مستقل
استعمال کے بعد زعمہ و توانا سمبل ہے۔“

لیکن میرے خیال میں راشد کا عشق رومی، حافظ، غالب اور اقبال کا عشق نہیں جس کی
معنویت لامتناہی ہے بلکہ راشد کا اپنا ہی سیکولر نقطہ نظر ہے جس کا اندازہ ان اشعار سے
ہوتا ہے:

اے عشق ازل کیر وابد تاب

اے کاہن دانشور عالی گہر دہر
تو نے ہی بتائی ہمیں ہر خواب کی تعبیر
تو نے ہی سمجھائی غم و گم کی تسخیر
ٹوٹی ترے ہاتھوں ہی سے ہر خوف کی زنجیر

اور ان اشعار سے ظاہر ہے کہ یہ عشق ازل گیر وابد تاب اور کچھ نہیں بلکہ انسان کے ذہن رسا کی وسعت، گہرائی اور کارکردگی کا استعارہ ہے اور اس نظم میں کوئی روحانی یا مابعد الطبیعیاتی بعد پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ خوب صورت ترکیب راشد کے سیکولر وژن ہی کا احاطہ کرتی ہے اور نظم کو ایک فنی وحدت میں بھی پروتی ہے۔

جیسا کہ اس نظم سے ظاہر ہے راشد کے آئیڈیلز میں مکمل آزادی جس میں فکر و اظہار کی آزادی اور تخلیقی آزادی بطور خاص شامل ہیں، مرکزی اہمیت کی حامل ہے۔ اس لیے اب ہم ایک ایسی نظم کی طرف اپنی توجہ مبذول کرتے ہیں جس میں اس آزادی کے فقدان یا سلب ہو جانے کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے جو ایک ایسا ثقافتی اور سماجی المیہ ہے جس میں انسان کی قوت گویائی کے ساتھ ساتھ اس کی انسانیت بھی بھروح ہو جاتی ہے اور یہ نظم ہے 'اسرائیل کی موت'۔

اسلامی عقیدے کے مطابق تو اسرائیل ایک ایسا فرشتہ ہے جو اپنا صور پھونک کر قیامت کی آمد کا اعلان کرے گا اور اس طرح نئی نوع انسان کے نیست و نابود ہونے کا نقیب بنے گا۔ لیکن جب وہ دوبارہ صور پھونکے گا تو سبھی انسان خواب مرگ سے بیدار ہو کر خدا کے حضور میں حاضر ہونے کے لیے تیار ہو جائیں گے۔ لیکن یہاں راشد نے اسرائیل کو ایک مختلف معنویت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس میں اسرائیل اور فینوس اور حضرت داؤد علیہ السلام کی خصوصیات کو یکجا کر دیا ہے۔ یونانی دیومالا میں اور فینوس (Orpheus) ایک ایسا کردار ہے جس کی پہچان اس کا lyre لائے جو ستار سے مشابہ ایک ساز ہے اور جب اور فینوس اپنے لائے پر کوئی نغمہ جھیڑتا ہے تو چرند، پرند، پھول، درخت اور پتھر سبھی مسحور ہو جاتے ہیں اور رقص کرنے لگتے ہیں۔ دوسری طرف حضرت داؤد علیہ السلام کو جن کا ذکر قرآن شریف میں آیا ہے، خدائے تعالیٰ نے ایسی آواز عطا کی تھی کہ وہ اپنے لہجے سے انسان، حیوان اور نباتات سبھی

کو مسکور کر دیے تھے۔

اور یہاں راشد نے اسرائیل کے پیکر میں ان تینوں اسطوری اور مذہبی شخصیات کو یکجا کر دیا ہے اور اسرائیل کو موسیقی اور نغمے کا فرشتہ بتایا ہے جو کلام ہی کی اعلیٰ ترین شکل ہے۔ اور اسرائیل کی موت نغمے یعنی انسان کے گہرے ترین جذبات اور اعلیٰ ترین کلام کی موت ہے اور ان کے الفاظ میں:

وہ خداؤں کا مقرب وہ خداوند کلام
صوت انسانی کی روح جاوداں
آسمانوں کی بجائے پیکراں
آج ساکت مثل حرف ناتواں

اور پھر:

وہ مجسم ہمہ تھا، وہ مجسم زحرمہ
وہ ازل سے تابندہ پھیلی صداؤں کا نشان
اور نتیجے کے طور پر:

مرگ اسرائیل سے

اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق
مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق
اب معنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا
سننے والوں کے دلوں کے تار چپ
بزم کے فرش و در و دیوار چپ
اب خطیب شہر فرمائے گا کیا
نکر کا صیاد اپنا دام پھیلانے کا
طائرانہ منزل و کہسار چپ
مسجدوں کے آستان و گنبد و دیوار چپ

اور شعر و نغمہ فکر اور کلام کی اس مدت کا نتیجہ ایک ایسی خاموشی اور سناٹا ہے جس میں:

اس جہاں کا وقت جسے سو گیا، پھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو بکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ حسن نام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

اور ان اشعار کی خوبی تجزیے کی ضرورت سے بالاتر ہے۔

اس نظم کی وسیع تر معنویت تو انسانی زندگی اور معاشرے میں شعر و نغمہ، تخیل، فکر اور کلام کی اہمیت ہے اور یہاں راشد نے انسان کے تخلیقی اور فکری اظہارات کی بربادی کا لوحہ پڑھا ہے۔ لیکن اس نظم کا قریبی محرک غالباً پاکستان میں مارشل لا کی صورت حال تھی، جس میں انسان کی آزادی اور خاص طور سے تخلیقی اظہارات کی آزادی پر طرح طرح کی پابندیاں عائد کی گئی تھیں اور جن کے نفاذ کے لیے ہر قسم کے ظلم اور بربریت کو روا رکھا گیا تھا۔ اور یہ ہر باشعور اور باضمیر انسان کے لیے ناقابل برداشت تھا۔ اور اس وحشیانہ صورت حال کی راشد نے نہایت دل گداز اور فنی طور پر لاجواب عکاسی کی ہے جو اپنی سچائی اور گہری معنویت کے باوجود ہر باضمیر انسان کے دل کی آواز معلوم ہوتی ہے اور بے خمیری کے اس منظر نامے میں ایک تخلیقی ذہن کی المناک پکار ہے۔

راشد کی ان اہم نظموں کے مختصر جائزے سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ راشد ایک اچھے شاعر ہیں اور اپنے دور کے اہم ترین شاعروں میں ان کا شمار کیا جاسکتا ہے کیوں کہ ان کی دانش وری محدود اور سکڑی ہوئی ہے جس میں ایک محدود رجحان پر اکتفا کیا گیا ہے اور حیات و کائنات اور انفرادی اور اجتماعی زندگی کے بیشتر پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے، جن کی فہرست خاصی طویل ہے، جس پر روشنی ڈالنے کے لیے ایک اور مقالہ درکار ہوگا۔ اس لیے یہاں میں ایک اچھے اور کئی اعتبار سے عہد ساز شاعر کی حیثیت سے راشد کو اپنا خراج عقیدت پیش کرنے پر اکتفا کروں گی۔

○○○

سعید النظم چغتائی

راشد کی شاعری

نذر محمد راشد نے شاعری شروع کی تو اقبال ہنوز زندہ تھے۔ جگر مشاعروں میں گونج اور جوش گرج رہے تھے اور ان کے علاوہ بھی نئے نئے اور پرانے شاعروں کا ایک بڑا اور معروف حلقہ موجود تھا۔ اس پس منظر میں اپنی منفرد راہ نکال کر اعتبار پانا آسان نہ تھا۔

راشد اور فیض دونوں کو انگریزی ادب کا وسیع منظر نامہ حاصل تھا۔ فیض تو اردو و فارسی غزل سے اتنا متاثر ہوئے کہ ان کی نظمیں نظم رہتے ہوئے غزل صفت ہو گئیں اور ان کی غزلوں کو مقصد اور تسلسل نصیب ہوا۔ محمود النظم اور رشید جہاں کی تربیت نے انہیں رومانیت میں دیر تک بھٹکنے نہ دیا اور اُس میں عوام کا درد سمودیا، لیکن راشد نے کبھی غزل نہ لکھی اور اپنا موضوع غنّ افراد کے جذبات اور محسوسات تک محدود رکھا، مگر اس طرح کہ مختلف کرداروں کی کہانی ان کی زبانی متوسط طبقے کا اجتماعی لوح اور انسانی نفسیات کا ناقابل فراموش المیہ بن جائے، جس سے جا بجا امید کی کرنیں پھوٹتی ہوں اور بغاوت یا فریاد انگڑائی لے لے کر رہ جائے۔

بعض انسانی تجربات بنیادی ہیں، وہ مرد و زن کو زندگی کے مختلف ادوار میں پیش آتے ہی ہیں۔ صرف کیفیت اور مقدار کی تفصیل یکساں نہیں رہتی اور پیرایہ اظہار پر اب جیسا اختیار

پہلے کبھی نہ تھا۔ سماج کبھی ہمیں وہ کہنے نہیں دیتا جو ہم چاہتے ہیں یا جو کہا جاسکتا ہے۔ اردو میں اس اظہار کی روایت ڈالنے میں راشد کا رول بنیادی ہے۔ انہوں نے پہلے تو سائنٹ کے لیے جو اردو کے لیے خاصے نئے تھے، مگر اُن میں کبھی ہوتی باتیں روایتی اور سرسری تھیں۔ راشد اور فیض دونوں کے پہلے شعری مجموعے ۱۹۴۱ء میں چھپے اور دونوں میں کئی شاعری کے نمونے کم نہیں ہیں۔ فیض کو قید خانوں نے بڑا شاعر بنایا، جب کہ راشد کا ذہن بڑھتی عمر کے تجربوں کے ساتھ پروان چڑھتا گیا، اور انہوں نے ٹی. ایس. ایلین کے ویسٹ لینڈ کا اسلوب اپنایا، جس میں مصرعوں کے مصرعے ایک تسلسل میں پڑھے جانے پر شاعری کا نیا ہی لطف دیتے ہیں۔ راشد نے موسیقی اور نفسی کا بھی ساتھ نہیں چھوڑا، اور ان کا کلام پڑھتے وقت اکثر لگتا ہے کہ ہم پیالو پر کوئی صفوی من رہے ہیں یا جاز پر تیز یا آہستہ رقص ہو رہا ہے۔ یورپی رقص کو راشد کی شاعری اور شاید زندگی میں بھی خاصا دخل رہا ہے۔ اُن کے ابتدائی کلام کی وہ نظم بہتوں کو یاد ہے، لکھنؤ میں جس کی پیروڈی مشہور ہوئی اور مذاق اڑاتا رہا:

اے مری ہم رقص مجھ کو تمام لے

بالغ نظر راشد نے اپنی نظموں میں شعر ناب پیدا کیا ہے۔ آل احمد سرور نے ایک زمانے میں بحث اٹھائی تھی، نثر اور نظم میں بنیادی فرق کیا ہے اور معروف نثر کے موزوں فقرے نقل کیے تھے۔ راشد نے پہلے تو اس کا وہی جواب دیا جو اکثریت سمجھتی ہے کہ ایک میں صوتیات کی ہم آہنگی، دوسری میں اس کا فقدان... اگرچہ جزوی استناد دونوں طرف ہیں... پھر ایسی شاعری پیش کرتے رہے جو نثر سے بالکل مختلف ہو، عبارت میں، اشارت میں، ادا میں۔ فاش گوئی سے پرہیز کیا، جیسا کسی زمانے کے عاشق کو خرمی سے تھا اور جو اقباق کے نزدیک بھی کمال دانائی ہے... مگر کمال شاعری سے ہٹ کر فاش گوئی میں یہ خوبی بھی ہے کہ بات پوری طرح سمجھ میں آتی اور کام کر جاتی ہے، وقتی اور مقامی طور پر ہی سہی، ہوا میں تحلیل نہیں ہو جاتی۔

راشد نے تشبیہیں نہیں استعمال کی ہیں، انواع و اقسام کے استعارے کام میں لاتے رہے ہیں، جس کے باعث نظم اور اُس کا معنوی تسلسل سمجھنے کے لیے حاضر ذہن سے لگا ہوا غور

کرتے رہتا پڑتا ہے، پھر بھی گاہ گاہ معنی ویر باب ہاتھ نہیں آتے۔ عمر اور تجربوں کے ساتھ راشد کا کلام مشکل تر ہوتا گیا ہے، اگرچہ مہمل یا بے معنی نہیں۔ ہاں، ابتدائی اور درمیانہ کلام میں بے اثر بیانات ملتے ہیں: الفاظ کی کثرت کا زور ابہام یا دھندلے مین پر ہے، خوب صورت ترکیبیں اور مناسبات لفظی بات سے بات نکالنے کے لیے استعمال ہوئے ہیں، جن سے بعض جگہ مطلب، جذبہ یا احساس اُجاگر نہیں ہوتا اور نظم برائے نظم معلوم ہوتی ہے۔ لیکن وہ نظمیں ان سے صاف نمایاں ہو جاتی ہیں جو کسی پُر اسرار و جودی تاثر پر مبنی ہیں، جیسے سوتے یا جاگتے میں خواب کی کیفیت ہو، جیسے وہ محسوسات جن پر نیر مسعود نے اپنی کئی پُر اسرار کہانیاں لکھ ڈالی ہیں، یا جہاں آسکر وانلڈ نے اپنا اسرائیلی سیربدوں کا تصور پیش کیا ہے۔ پہلی قسم کی بے روح نظمیں وہ ہیں جہاں راشد نے ان دوسرے قسم کی نظموں کی نقل کرنے یا ہوش میں بے ہوشی کے مظہر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اُن کی بعد کی نظموں میں وقت نے واقعہ نگاری اور ایک طرح کی مقصدیت بھردی ہے۔ اس طرح راشد نظریہ شعر میں اُربابِ ذوق کے ساتھ رہے ہیں، مگر ادبی رویے میں ترقی پسند ہو جاتے ہیں۔ راشد کی شاعری بہتوں کی سمجھ میں اس لیے بھی نہیں آتی کہ اردو میں دانش ورانہ شاعری کی روایت کم ہے، ہم قائل ہیں ایک ایک شعر کے ہر کراہ دل خیز و بد دل ریزہ کے، نہ کہ پورے بند پر غور کرنے کے۔

عنوانِ شباب میں مایوس ہونا اور مایوس رہنا نئی بات نہیں۔ ہم ہوئے، فیض ہوئے کہ میر ہوئے، کون اس راہ سے نہیں گزرا ہے؟ مگر تقدس مشرقِ مایوسی کو اتھاہ بنا دیتا ہے، جب کہ گناہ کار و نابکار مغربی زندگی میں ہر کالے بادل کے کنارے رو پہلے ہوتے ہیں۔ یہ بات ہمیں 'مادر' کی کئی نظموں کے حاتمے پر نظر آتی ہے، جیسے:

ان بادلوں سے تازہ ہوئی ہے حیاتِ بحر

یا

مجھے محبت نے معصیت کے مہموں سے بچالیا ہے
مجھے جوانی کی تیرہ و تار پستیوں سے اٹھالیا ہے

اس دھوپ چھاؤں میں رقص کی رات، مغربی زندگی کے ایک عام تجربے کی نزاکت کا شفاف بیان ہے۔ ریاضی کے بعض مساوات لائیکل ہوتے ہیں، ان کے 'لگ بھگ حل' ہی سے کام چلا لیا جاتا ہے۔ زندگی کے بھی بعض درد کا مداوا نہیں ہوتا، اسے کم کیا اور بہلایا جاتا ہے کہ انسان عالم فراق میں زندہ رہ جائے:

رقص کی شب کی ملاقات سے اتنا تو ہوا
دامنِ زیست سے میں آج بھی وابستہ ہوں

'سہاویراں' ایک دور دور تک مایوس کن صورتِ حالات کا برہنہ مگر خوب صورت بیان ہے، جو فرد کی زندگی میں بھی پیش آسکتی ہے اور جماعت یا قوم کی زندگی میں بھی۔ ایسے میں کوئی وقتی تسکین کی صورت بھی غیرت معلوم ہتی ہے کہ سانس تو لے سکیں۔ بل کٹنٹن اپنی صدارت کے آخری زمانے کی رسوائی کی یہی توجیہ کرتے ہیں:

سلیماں سر پہ زانو اور سہاویراں
گمیاہ و بنروگل سے جہاں خالی
جہاں گیری، جہاں بانی فقط طرارہ آہو
محبت شعلہ پڑاں، ہوؤں بوئے گلے بے غ
کہاں سے قاصدِ فرخندہ پہلے آئے
کہاں سے، کس سب سے کاسہ پیری میں نے آئے؟

اس دہنی ماحول میں 'مری محبت جواں رہے گی' بالکل منفرد نظم ہے۔ اس کی حیثیت 'ماورا' میں ویسی ہے جیسی فیض کے 'نقشِ فریادی' میں نظم 'تنہا'، ج:

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

کی ہے۔ فیض کا کلام اپنی رجائیت اور زندگی کے شرف کے لیے معروف ہے۔ انھوں نے نوجوانی میں ایک نظم کہی جس میں مایوسی کی لہر اتنی گہری ہے، خصوصی اور وقتی واردات نظر انداز کر دیجیے تو اس تضاد پر حیرت ہوتی ہے مگر نظم اتنی اچھی ہے اور اتنا متاثر کرتی ہے کہ

اقتشام حسین جیسے ترقی پسند نے 'اردو کی تنقیدی تاریخ' میں اس کا خصوصی ذکر کیا۔ راشد کے قلم سے اسی عنوان پر شباب میں جب وہ حرمیں نصیبی کی عام شکایت کر رہے تھے، ایسی دلولہ خیز رجائی نظم کسی بڑے والہانہ اور معتبر تجربے کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کا مصرع مصرع نکارتا ہے، میں شاعر کے حقیقی محسوسات بیان کر رہا ہوں، جو کمال مسرت پر مبنی ہوتے ہیں یا حقیقی دکھ پر!

نظم و نظم ازل ایک واقعی صورت حال پیش کرتی ہے۔ جب کوئی ایشیائی پہلی بار یورپ جاتا ہے، ہنوز تھا اور غیر متعارف ہوتا ہے، بھری بزم میں تنہائی اور بھڑ میں ناچنے اُسے ننچو کے دکھ (ڈنک) مارتی ہیں تو اُسے اپنا گھری طرح یاد آتا ہے اور وہ اپنے جہاں نادریدہ پڑکھوں کی زبانی سنی یورپ کی برائیاں دہرانے لگتا تھا۔ لیکن جب لوگ اُسے، اور وہ لوگوں کو پہچاننے لگتا ہے تو صورت حال یکسر بدل جاتی ہے، جنسیت انسانیت کے تیل رواں میں ڈوب جاتی ہے اور وہ نارمل ہو جاتا ہے:

جیسے ہمالہ میں الوند کے سینہ آہنی سے
محبت کا اک بے کراں تیل پہنے لگا ہو
اور اس تیل میں سب ازل اور ابد مل گئے ہوں

راشد کی زندگی کے بارے میں مجھے جو تھوڑا سا کتابی علم ہے اُس کے مطابق وہ حوصلہ مند اور مثبت فکر کے انسان تھے۔ عمر پختہ پہ حالات کے اتار چڑھاؤ کے عادی ہو گئے تھے، کہ جیتے جی اُس سے مغرت نہیں۔ اس لیے رح: بہت سہی غم ہستی، شراب کیا کم ہے کے مطابق، زندگی کی نعمتوں سے بہرہ ور ہوتے اور اُن کا بھرپور بیان کرتے ہیں۔ نظمیں 'چلا آرہا ہوں سمندروں کے وصال سے'، 'ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے' اور 'مسز سالانا کا' اسی حکم میں آتی ہیں۔ راشد کی ابتدائی نظمیں، ہر کسی کی ابتدائی نظموں کی طرح چمکی تھیں، لیکن عمر کے ساتھ اُن میں شدت، سیمابیت، تھر تھراہٹ، جھلمل یا راشد کا جھلا جھل، آنگ اور حوصلہ بڑھتا چلا گیا ہے۔

اُن کی ایک بڑی نظم سمجھ سمجھ کر پڑھنے سے پہلے، دو ایسی نظموں کا ذکر کرتا ہوں جو اُن کے عام

موضوع یعنی انسان کی حراماں نصیبی سے ہٹی ہوئی ہیں۔ 'کیسا گز' آخری انقلاب ایران پر سیاسی نظم ہے، جس کی وجہ اُن کے نزدیک رضا شاہ دوم کا ملت ایران سے رابطہ توڑ لینا ہوئی۔ نظم میں نادر شاہ کے قتل کا سبب اُس کا پیٹ کا ہلکا ہونا بتایا گیا ہے؛ ایران کی تاریخ کا یہ پہلو دل چسپی سے خالی نہیں۔

نظم 'زندگی سے ڈرتے ہو' ادبیاتِ عالم میں محرکہ آرا ہے۔ حالی نے یہ بات ایک اور طرح سے کہی تھی:

آئینوں تو سے ڈرتا، طرزِ کہن پہ اڑتا
منزل بھی کھن ہے قوموں کی زندگی میں

راشد نے تجزیہ کر کے اس طرزِ عمل کا نفسیاتی سبب بتایا ہے کہ ہم انسانوں یا اُن کی زندگی سے نہیں ڈرتے ہیں، بلکہ نابدیدہ مستقبل کے امکانات سے خوف کھاتے ہیں۔ پھر روئے سخن نام لیے بغیر، آمریت کی طرف موڑ دیتے ہیں جو عوامی امنگوں پر پابندی لگا کر اور زبان بندی کر کے خود کو محفوظ سمجھنے لگتی ہے۔ راشد کہتے ہیں ایسے میں انقلاب آتا ہے، اور بے قرار ہو کے کسی انقلابی کی طرح اندھیری رات کے خاتمہ اور روشن صبح کے طلوع کی بشارت دینے لگتے ہیں:

دلو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر
رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
اژدہامِ انساں سے فرد کی نو آئی
ذات کی صدا آئی راہِ شوق میں جیسے راہِ ترد کا خون چپے
اک نیا جنوں لیے!
آدی چمک اٹھے آدی نئے دیکھو
شہر بھر بے دیکھو

”ہم کہ عشاق (میں سے) نہیں“ ہم دانش ور کی زندگی کا رجز ہے۔ مصرعے:

ہم کہ عشاق نہیں، اور کبھی تھے بھی نہیں
ہم تو عشاق کے سائے بھی نہیں

ایک بڑی اندرونی غلش کو طشت از بام کرتے ہیں۔ پروفیسر اظہار حسین نے ایک بار مجھ سے کہا تھا، عشق کرنے کو ہم جس تہریز کہاں سے لائیں؟ میں لفظ ”عشق“ کو وسیع معنی میں زندگی کو مقصد دے کر اس میں ڈوب جانا سمجھتا ہوں۔ دور غلامی کی کہانیوں سے قطع نظر آزاد مردوں کا عشق یک طرفہ نہیں ہوتا۔ ع: کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے!

عشق اک ترجمہ بوالہدی ہے گویا
عشق اپنی ہی کمی ہے گویا

یہاں تک اس غلش یا ہوک کا ذکر ہے جو اداس عمری میں اٹھتی ہے مگر عشق کا آغاز نہیں ہوتی
کیوں کہ اس میں:

اُس لس کی لہروں کا کوئی ذکر نہیں
جس سے بول اٹھتے ہیں سوئے ہوئے الہام کے لب
جس سے جی اٹھتے ہیں ایام کے لب!

اس کے بعد بند کے باقی حصے میں ادراک (Perception) سے تصور (Conception) تک پہنچنے پہنچنے شوق کی بیداری اور عقولان محبت کا پُر معنی بیان ہے اور معنوی محبت کی پرتیں کھولنا جو ہر کسی کا کام نہیں:

(جب) صداؤں نے معافی کے خزینے کھولے
(تو) معافی نے کئی اور بھی دروازے کھولے
جو ہماری ازلی تشنہ لبی نے کھولے

پھر اقبال کی ”سوئے دردمندی“ کے وجودی تجربے کا بیان ہے، جس میں کچھ ٹھوس ماڈی اسباب

ذہنی تردد کے ساتھ مل کے، تیر کے لفظوں میں ”صدر گج جاں کو بیچ دے باہم“، ایک ناقابلِ فہم الجھن بن جاتے ہیں، جو نہ سمجھ میں آتی ہے اور نہ اُس کی تحلیلِ نفسی ہی ہو پاتی ہے:

جیسے اک وہم ہوا ہواد کے کم ہونے کا
جیسے پنہاں ہو کہیں سینے میں غم، ہونے کا
— چار سو دائرے ہیں، دائرے ہیں، دائرے ہیں

اب عام زندگی کی ’علاشِ دوست‘ شروع ہوتی ہے جس کی لا حاصلی اور ناکامی سے خود اعتمادی مجروح ہوتی ہے اور انسان خود کو کچلا ہوا پاتا ہے:

آج اُس آپ کی لٹکار کہاں سے لائیں؟

ساتھ ہی ساتھ خود اپنی نگاہوں میں بھرم قائم رکھنے کے لیے اپنی شکست کا اعتراف ہم خود سے بھی نہیں کرتے تاکہ بکسر لوٹ نہ جائیں — مجھے اس قسم کا تجربہ یورپ کے پہلے چند برسوں میں ہوا جب کام کسی طرح آگے بڑھتا نظر نہ آتا، اور مستقبل کی روشنی کا فور ہو گئی تھی —

اعتراف اس کا مگر اس لیے ہم کرتے نہیں
کہ کہیں وقت پر رو بھی نہ سکیں!

اب بناوٹ کا جذبہ جاگتا ہے، جسے مجاز نے کہا تھا:

جی میں آتا ہے یہ مُردہ چاند تارے نوج لوں

اور اپنی بے طاقتی کا احساس ہوتا ہے کہ کچھ نہیں کر سکتے:

ہاں مگر رقصِ برہنہ کے لیے نغمہ کہاں سے لائیں؟

دہل و تار کہاں سے لائیں؟

چنگ و تلواریں کہاں سے لائیں

اس سے خود ترحمی پیدا ہوتی ہے اور ہم ہر طرح کے نفسِ لاعن سے دفاع کرتے ہیں:

یہی کیا کم ہے کہ محفوظ ہے صفت اُس کی

بھی کیا کم ہے کہ دم اتکا (بھی) ہے
 ساتھ ہی ساتھ، حراماں نصیبی کا ناگ بھی ڈستای رہتا ہے:
 ایسے جذبات طرح دار کہاں سے لائیں
 زندگی میں وہ وقت سخت ترین ہوتا ہے جب:
 اس طرف بستی دل برف کے ماتر گراں
 اس طرف گرم صلا حوصلہ ہے
 دل پہ دریا زدن اک سو ہے
 تو اک سو کیا ہے؟
 ایک گرداب کہ ڈوئیں تو خبر بھی نہ ملے
 اپنی ہی ذات کی سب مسخرگی ہے گویا
 اپنے ہونے کی 'لٹی' ہے گویا

راشد ہمیشہ لٹی لکھتے ہیں۔ کبھی کبھی 'اے کو مختصر' کر دیتے ہیں، کبھی قاری ترکیب میں اعلان
 'نوں' فرماتے ہیں،...
 — اور انسانیت کے اس عام مقوم پر حساس دل ٹوچتا اور سحر کی طرح کہہ اٹھتا ہے، س:

مزا اے کاش کے مادر نہ زادے
 ہم کہ عشاق نہیں، اور کبھی تھے بھی نہیں
 ہمیں کہا جائیں نہ خود اپنے ہی سینوں کے سراب
 لکھتے تھے کڈٹ تو اب ا
 کچھ تو نذرانہ جاں ہم بھی لائیں
 اپنے ہونے کا نشان ہم بھی لائیں!

'حسن کوثر' کے عنوان والی راشد کی چار نظمیں روشن ہو جائیں اگر اعجاز حسین بالوی شاعر کی
 'ایک طویل اور دل چسپ ذاتی داستان' مختصر کر کے ہی لکھ دیتے۔ اب ہم ان نظموں کو ان

کے سبق و سبق ہی سے سمجھ سکتے ہیں۔ ایک ہنرمند نوجوان عشق کا دورہ کرنے پر نو سال عالم جذب میں دنیا و مافیہا سے بے خبر رہ کر پھر معشوقہ کو ایک نظر دیکھتا ہے تو زندگی کے اوراق پلٹتا اور کچھ شب و روز اس کی مجرمانہ کی ظلیل گھر واپس آ جاتا ہے۔ پھر وہاں اپنی بے بسی کے احساس کے پس منظر میں انہیں یاد کرتا ہے تو یہ تینوں مقامات عشق ایک بے مثال وجدانی شاعری کو جو بننے لگے ہیں:

سب و جام پر تر ابدن، تر اہی رنگ، تری نازیکی

برس پڑی

وہ کیا گری ترے جمال کی برس پڑی

میں بیل نور اندروں سے وصل کیا!

کہ جیسے صبح کی اڑاں سنائی دے

تمام کوزے بنتے بنتے تو نہی بن کے رہ گئے

نشاہ اس وصال رہ گزری ناگہاں مجھے گل گئی

یہ کمالی شاعری اس اندرونی تجربے یا خود احساسی سے وجود میں آتی ہے جو ذاتی زندگی کا معنائے کمال ہے اور جسے میسر آ جائے، اُسے زندگی کا حق ادا کر دینا چاہیے۔ چوتھی نظم، پہلی تمن کی بازیافت ہے اور قرۃ العین کے آگ کا دریا کی مرہون منت ہے۔

اردو میں راشد نے شاعری کی ایک بالکل نئی راہ نکالی۔ ہلنک ورس، اتنا دل کش بنا کے، داخل کیا، وارداتی شاعری کو انفرادی فکر سے ہم آہنگ کر کے لفظی و صوتی خوبیوں کا سرمہ بنایا۔ نہ اُن کا ساز زندگی کا بیج کسی اور اردو شاعر کو نصیب ہوا، نہ اُن کی پختہ شاعری کا رنگ و آہنگ۔ راشد اردو شاعری میں منفرد ہیں، موجد ہیں، امام ہیں۔ ہمیں اُن کو پڑھنا اور سمجھنا چاہیے، اُن کی شاعری سے لطف اٹھانا چاہیے اور اپنی فطری صلاحیت اور اپنے تجربوں کے مطابق اپنی دنیا خوش گوار بنانی چاہیے۔

○○○

عزیز الدین احمد عثمانی

ن . م . راشد

فارسی ادب کے نقوش و اثرات

وزارت خارجہ دہلی میں تقرر کے بعد جلد ہی میراج الدولہ ہندوستان کے سفارت خانہ تہران ہو گیا اور ۱۹۶۰ء کے وسط میں تہران چلا گیا۔ فارسی کے طالب علم کی حیثیت سے ایران اور فارسی زبان و ادب سے دل چسپی تھی۔ تہران میں مستقر ہونے کے بعد وہاں موجود شعرا و ادبا کی تلاش شروع کی۔ کچھ لوگوں سے رابطہ قائم ہوا جن کا ذکر اسی مقالے میں آئے گا۔ ان میں کچھ ایسے شعرا ہیں جو میرے اور راشد کے مشترک دوست تھے۔

یہ دور مشروطیت کے عہد کی ادبی تحریک کا سلسلہ تھا۔ ۱۳۰۰ھ سے ایران میں نئے شعر و ادب کا عہد شروع ہو چکا تھا۔ رفتہ رفتہ شعری ادب میں تبدیلی آتی رہی اور جستجو گر ذہن نے نئے مضامین کو شعر کے قالب میں داخل کیا۔ عاشقانہ حالات کے بیان کے علاوہ اس دور کے شعرا نے اجتماعی اور انسانی مفہیم کو بڑے اچھے ذہنک سے شعر میں ادا کیا۔ اس کوشش میں شعرا کے دو گروہ مظہر عام پر آئے۔ ایک جو نئے اور پرانے کے احتجاج کے قائل تھے اور دوسرا گروہ جو پوری طرح سے قدیم سے اپنا رشتہ توڑنے کا آرزو مند تھا اور ایک طرح سے 'آشنائی زدائی' (Defamiliarization) کا حامی تھا۔

پہلے گروہ کا بڑا شاعر شہر یار تھا جس کو امیر فی استاد شہر یار کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ بہر حال اس مقالے میں ہم دوسرے گروہ کے شعرا پر توجہ کریں گے۔ اس گروہ کے شعرا کا خیال تھا کہ اگر قدیم فارسی شعری ادب سے سہمی اور حافظہ کو جدا کر دیا جائے تو صرف مدح سرائی اور عرفان باقی رہتا ہے، باقی کچھ نہیں۔ ان شعرا کا خیال تھا کہ حفظ فصاحت ضروری ہے لیکن وزن اور قافیے کی بندش سے نجات حاصل کرنا بھی بہت ضروری ہے۔

اس کے برعکس کچھ لوگوں کا یہ خیال تھا کہ آزاد شعر کہنا بہت آسان ہے، جو چاہیے نثر میں لکھ دیجیے اور اسے شعر کا نام دے دیجیے۔ نئی فکر کے شعرا اس بات کو قابل توجہ ہی نہیں سمجھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ آزاد شعر کہنا دشوار تر ہے۔ پرانے طرز میں ثابت اور معینہ قالب سامنے ہوتا تھا جسے الفاظ سے پُر کر لیا جاتا تھا۔ اس صورت میں شاعر کی پوری کوشش الفاظ اور عروضی میزان کے ہم آہنگ کرنے اور قافیہ بندی میں صرف ہوتی تھی۔ آج عالمی سطح پر ادبی انقلاب آچکا ہے جس نے اجتماعی اور انسانی انقلاب کو جنم دیا ہے۔ ضرورتیں بدل چکی ہیں، فکر و نظر میں بڑی تبدیلیاں آئی ہیں لہذا ایجاب اور ایجاد کے رشتے تلاش کرنا آج ہماری ذمہ داری ہے۔ جن نئے شعرا سے گفتگو ہوتی تھی وہ اسی قسم کے نظریات بیان کرتے تھے۔ ان شعرا میں سیاوش کسری، محمد علی ہمدانی، حمید مصدق، فریدون تنکابنی، حسن یلغانی، سعیدی سیرجانی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اس زمانے کے خفقان اور سیاسی ماحول اور آدابِ زباں بندی میں روشن فکر طبقہ محسوس کرتا تھا۔ بہت سے شعرا اور دانشور وطن چھوڑ کر چلے گئے تھے، جو تھے وہ خوش نہ تھے۔ بہر حال اس ماحول میں شعری پناہ گاہ تھی جس میں اپنی فکر کو نئے الفاظ، اصطلاحات اور استعاروں کی ظرافت کاری سے قارئین تک پہنچاتے تھے۔ پرانے شعری ادب کا مطالعہ اور دنیا کے نئے شہکار کے نمونے نگاہ میں تھے اور اس کی روشنی میں اظہارِ فکر کے لیے روزن تلاش کرتے تھے۔ اپنے ناپسندیدہ اور نامناسب ماحول سے الگ ایک بالاتر دنیا کی تلاش تھی اور نئے مضامین کی جستجو۔

نئے فارسی شعری ادب کا پیشرو دنیا یوشیج ہے۔ نیما نے فارسی شعری ادب کی راہ و روش کو بدل دیا اور شعر نو کی حکم بنیاد ڈالی۔ اس کی رکھی ہوئی بنیاد اور نیا شیوہ آئندہ نسل کے لیے نمونہ بن

گیا۔ نیا کی جہاں بنی نے اسے ادبی، اجتماعی اور انسانی رسالت عطا کی۔ نیا کے منظر عام پر آتے ہی دانشوروں کی توجہ اس کی طرف مبذول ہو گئی تھی۔ اس پر پہلا کام جلاوطن ایرانی شاعرہ ژالہ اصفہانی نے کیا اور اسے نئے فارسی شعر کا بابا آدم قرار دیا۔ ژالہ نے اپنی تصنیف روی زبان میں لکھی اور اسے میکسم گورکی انسٹی ٹیوٹ ماسکو سے شائع کیا۔ غالباً یہ بات ۱۳۳۹ھ کی ہے۔ نیا نے فارسی شعر میں بدعت کے عناصر سے دگرگونی پیدا کی اور ادبی انقلاب کی بنیاد ڈالی۔

اردو شعرا اور سخنور بھی کم و بیش ان تمام مراحل سے گزرے ہیں اور انہوں نے بھی اسی قسم کے تجربے کیے ہیں تاہم راشد جیسے قد آور فن کار نے جنم لیا اور اردو شعر کو نئی دنیا دی۔

میرے قیام تہران کے زمانے میں راشد اقوام متحدہ (U.N.) کے ایک ادارے میں ماموریت پر تہران آئے۔ ان کی آمد کے عرصے بعد مجھے یہ خبر ملی۔ ملاقات کی خواہش ہوئی۔ ایک دن ان کے سکرٹری کو فون کر کے ملاقات کی درخواست کی۔ فوراً ہی ان کے سکرٹری کا فون آیا اور دوسرے دن ملاقات کا وقت طے ہو گیا۔

مقررہ وقت پر ان کے دفتر پہنچا، بڑے خلوص سے ملے۔ خوش مشرب، خندہ پیشانی، بااخلاق اور خوش پوشاک آدمی تھے۔ پائپ پیٹے تھے اور وہ کبھی ہاتھ سے چھوٹا نہ تھا۔ ملاقات کے درمیان ان کا رویہ اتنا بے تکلف تھا کہ مجھے بالکل احساس نہیں ہوا کہ ایران میں اجنبی سے مل رہا ہوں۔ مختصر ملاقات کے بعد اجازت چاہی تو کہا، جب چاہو آ جاؤ، صرف میرے دفتر سے چیک کر لو کہ میں ہوں۔ یہ ان کا اخلاق بھی تھا اور حوصلہ افزائی بھی۔

عرصہ بعد ان کے دفتر سے وقت لے کر پھر ملنے گیا۔ احوال پرسی کے بعد کہا، اس ادارے میں ایک ایسے نئے شاعر اور ایک نثر نگار بھی کام کرتے ہیں۔ ابھی بلاتا ہوں اور ملاقات کراتا ہوں۔ داخلی فون پر فون کر کے ان لوگوں کو بلایا، شاعر اسماعیل شاہرودی تھے اور نثر نگار فریدون گرگانی۔ شاہرودی سے آپ لوگ واقف ہوں گے، وہ علی گڑھ میں فارسی کے استاد رہ چکے ہیں۔ راشد نے ان کے کچھ اشعار کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے۔ فریدون گرگانی نثر نگار تھے اور دونوں ہندوستان میں رہ چکے تھے۔ انہوں نے مولانا آزاد کی کتاب India Wins

Freedom کا فارسی ترجمہ شائع کیا اور ڈاکٹر رادھا کرشنن کی بھی ایک کتاب کا ترجمہ مذہب درشرق و درغرب کے عنوان سے شائع کیا تھا۔ اردو میں بغیر کسی مشکل کے بات کرتے تھے۔ راشد ان سے کافی ہنسی مذاق کرتے تھے۔

اس ملاقات میں شاہرودی نے کچھ مغربی اور مشرقی افکار کا ذکر چھیڑا اور کہا کہ اقبال نے دانتے سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ راشد نے کہا: ”یہ عام رواج ہے، ہم اس طرح کی باتیں تلاش کرتے ہیں لیکن کوئی یہ کیوں نہیں کہتا کہ فلاں مغربی شخصیت نے اقبال سے فائدہ اٹھایا“ کہہ کر تھوڑی دیر خاموش رہے، شاید جواب کا انتظار تھا۔ کسی نے کوئی جواب نہیں دیا تو خود ہی موضوع کو بدل کر جدید شعر پر بات شروع کر دی۔ کہا ”اردو ہو یا فارسی شعر کو بدلنا ہی ہوگا۔ بجائے اس کے کہ ہم اپنی فکر کو بنے ہوئے ڈھانچے میں بند کریں۔ ڈھانچے کو فکر کے لائق بنائیں۔ قدیم شعر کو بھی اس بات کا احساس تھا، آخر غالب بھی وسعت کے طالب تھے اور بندھے کئے ڈھانچے کو اپنے بیان افکار کے لیے ناکافی پاتے تھے۔“

اس پر میں نے ان سے اجازت لے کر فارسی کے سلسلے میں دو باتیں ان کی خدمت میں عرض کیں۔ ایک یہ کہ غزنوی دور کے فارسی قصیدہ گو شاعر فرخی سیستانی نے ایک قصیدے کے مطلعے میں کہا تھا، ”خن تو آ کر کہ تو را حلاوتی است و کر“۔

راشد نے کہا، ان کا خن تو بھی سلطان کی مدح سرائی کا کوئی پہلو ہوگا۔ یہ کہہ کر ٹال دیا اور گفتا نہیں کی۔

میں نے دوسری بات مولوی (روی) کے متعلق کہی، وہ یہ کہ مولوی نے ’دیوان شمس‘ میں الفاظ، ترکیبات، اصطلاحات اور سہلو کو جیسے چاہا استعمال کر لیا ہے۔ وہ ’دیوان شمس‘ میں موازین، قوانین اور مقررات کا قطعی پابند نہیں، اپنے افکار اور ذہن کی پیروی کرتا ہے۔

راشد نے اس پر مثبت افکار کا اظہار کیا لیکن اضافہ کیا کہ شخصی عمل تھا اور اس سے کوئی تحریک نہیں چلی۔

اس ملاقات میں ہم لوگوں نے زیادہ وقت لے لیا تھا لہذا اجازت چاہی، چلتے وقت پھر آنے

کو کہا۔

افسوس ہے کہ اس کے بعد بھی تفصیلی ملاقات نہ ہو سکی، صرف ایک دو بار مختصر ملاقات ہوئی۔ پھر میرا تبادلہ افغانستان ہو گیا۔ میں کابل ہی میں تھا جب راشد کابل میں انتقال ہو گیا۔

راشد نے چند فارسی جدید شعرا کے کلام کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے اور بہت کامیاب ترجمہ کیا ہے۔ اکثر اضافہ بھی کیا ہے لیکن اسی مضمون اور مفہوم کو بہتر طریقے سے فارسی تک پہنچانے کے لیے۔ اس میں اسماعیل شاہرودی، سہراب سہری، نصرت رحمانی اور محمود مشرف آزاد جیسے نامور شعرا کا کلام شامل ہے۔

راشد کے کلام پر فارسی کے اثرات کے ذکر سے پہلے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اردو شعر و ادب کی سیر سے پتا چلتا ہے کہ اردو شاعری قدیم زمانے سے فارسی ادب اور روایات سے متاثر تھی۔ ہر اردو شاعر کے یہاں اس کے اثرات ملتے ہیں، فرق اثرات کی نوعیت کا ہے، فارسی الفاظ اور اصطلاحات کا استعمال تو سب نے کیا ہے اور وہ ان روزبانوں کے رشتے کے مد نظر ایک فطری امر ہے، اردو شعرا کا بڑا گروہ اس گروہ میں شامل ہے۔ دوسرا گروہ وہ ہے جس کے کلام میں الفاظ اور اصطلاحات وغیرہ کے استعمال کے ساتھ فارسی ادب، ایرانی تاریخ، تہذیب و تمدن کے عمیق مطالعے کا سراغ ملتا ہے۔

راشد کا شمار دوسرے گروہ میں ہوتا ہے۔ ان کے کلام سے خواہ وہ فارسی کا ترجمہ ہو یا ان کی اپنی تخلیق، ایرانی ادب، تاریخ اور تمدن پر ان کی عمیق نگاہ کا سراغ ملتا ہے۔ ان کے کلام میں فارسی اثرات صرف الفاظ و اصطلاحات کے استعمال میں محدود نہیں۔ ایرانیان میں اجنبی سے ”سہادیراں“ میں ”سلیماں سر یہ زانو و منتقار زیر پر“ اور ”سرمہ در گوانساں“ کی اصطلاحات قابل توجہ ہیں۔ ”قاصد فرخندہ“ پے ”سلیماں اور بقیہ“ کی داستان میں ہمد کی طرف اشارہ ہے، حافظ نے اس موضوع کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

ای ہمد مبا بہ سہامی فرستہ
بگر کہ از کجا بہ کجائی فرستہ

اصل داستان ایک بادشاہ کے جاہ و جلال، شکوہ و جبروت کی حکایت ہے جسے راشد نے نیا مفہوم دیا ہے۔ آج ملک سہا کا کیا حال ہے اور انسانوں کی زندگی سے اس کا کیا رشتہ ہے، اس جاہ سر زمین کو کیسے حیات نو سے آشنا کرنا ہے، یہ تمام عناصر داخل کر کے راشد نے داستان کو ایک نیا موڑ دیا ہے۔

اسی طرح 'نماشاہ' کہ لالہ زار میں میرزادہ مشقی کے منکومہ رستاخیز ایران کی طرف اشارہ ہے۔ اس منکومہ میں قدیم ایران کے بادشاہوں، جنگوں اور شکست کی طرف اشارے ہیں جو اس وقت تک ممکن نہیں جب تک شاعر کی نگاہ پوری تاریخ اور ادب پر نہ ہو۔ منکومہ کے اس بند کو دیکھیے:

مدائن کی ویرانوں پر عجم اشک ریز
وہ نوشیروان اور زروشت اور داریوش
وہ فرہاد و شیریں وہ کجسرو و کیقباد
پہلے مصرعے میں خاقانی کے مشہور قصیدہ 'ایوان مدائن' کی طرف اشارہ ہے:

ہاں اے دل عبرت بین از دیدہ نظر کن ہاں
ایوان مدائن را آئینہ عبرت دان
یک رہ ز لب و جملہ منزل بہ مدائن کن
وز دیدہ دوم و جملہ بر خاک مدائن دان

اس منکومہ میں بھی راشد صرف داستان ماضی کو نہیں دہراتا اور گئے دنوں کی کہانی کا ترجمان نہیں ہے بلکہ اسے ایک نیا مفہوم دیتا ہے:

وہ شاہنشاہان عظیم
وہ چندار رفتہ کا جاہ و جلال قدیم
ہماری ہزیمت کے سب بے بہا تار و پود تھے

پھر مستقبل کی طرف توجہ دلاتا ہے، نئے تعمیری خوابوں کی بات کرتا ہے، آدم نو کی بات کرتا

ہے، قارئین کو نوحہ خوانی سے نکال کر جہان تک و دو سے آشنا کرتا ہے، آئندہ بسنے والی
بستیوں کی طرف متوجہ کرتا ہے، پیشین گوئی کے ساتھ عمل اور آئندہ سازی کی دعوت دیتا ہے:

مگر اب ہمارے نئے خواب کا یوں ماضی نہیں ہیں
ہمارے نئے خواب ہیں آدم لو کے خواب
جہان تک و دو کے خواب
جہان تک و دو کا ن نہیں

صرف ایران میں اجنبی ہی میں نہیں، راشد کے دوسرے مظلوموں میں بھی ایرانی فکر کی جھلک
ہے۔ لا= انسان میں دل مرے صحرانور و پیر دل کا یہ بند دیکھیے:

آگ آزادی کا اور شادی کا نام
آگ پیدائش کا افزائش کا نام
آگ کے پھولوں میں لہریں، یاسمن، سنبل، شقایق و نسرین
آگ آرائش کا زیبائش کا نام
آگ وہ تقدیس و حل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انسانوں کی پہلی سانس کے مانند اک ایسا کرم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب
یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گرنہ ہو
اس بق و وق میں نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو

دہلی ہوئی آرزوؤں اور تمناؤں کا بیان ہے لیکن ساتھ میں قدیم ایران کے عقیدہ اور آریائی
تمدن کی جھلک ہے۔ کوئی ابہام نہیں، سر لائن آریستانی عقیدہ کے ایک عنصر کی حکایت ہے۔
راشد کے یہاں حیات انسانی اپنی اندرونی کیفیت اور تاہر آوردہ آرزوؤں کے جوش و خروش
کے زیر اثر اپنے وجود کے میدان کو وسعت دیتی ہے۔ اس مرحلے میں شاعر کی اجتماع بینی

جہاں بنی میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت نیا یونین کے یہاں بھی ملتی ہے۔

نیا کی طرح راشد بھی فطرت اور عالم انسانیت کو نئے زاویے سے دیکھتا ہے اور اس میدان میں نئی دید گاہ کا بانی ہے۔ راشد کے کلام میں محسوسات کی خاص اہمیت ہے اور وہ خمیں انگیز کامیابی کے ساتھ احساس کو شعر کے قالب میں منتقل کرتا ہے۔ عقل و خرد کے ساتھ احساس کی اصالت پر زور دیتا ہے۔ راشد کی خاص توجہ اجتماع، انسان اور اس کے آئندہ مقدرات پر ہے۔ وہ حیرت انگیز طریقے سے زندگی کے نئے مفہیم کے سمندر میں غوطہ ور نظر آتا ہے، اس کی ذات ایک موج میں تبدیل ہو جاتی ہے جو اس کے ذہن سے پیدا ہوتی ہے۔ یہی وہ حالت ہے جو منطقی اور معقول رابطے کو قدیم بندشوں سے قطع کر دیتی ہے اور جہان شعر میں احساس اور فکر کے نور کو جلا بخشتی ہے۔ راشد کے کلام میں جرأت مندانہ اور سنت شکن قدرت ہے۔ ان کے کلام میں زبان بھی زمانے کے ساتھ آگے بڑھتی ہے اور وہ نئی با مفہوم اصطلاحات کا استعمال کرتے ہیں۔

ہر آغاز ہونے والی تحریک کا اختتام بھی ہوتا ہے، فرق طول عمر اور مدت و زمان میں ہوتا ہے۔ کون تحریک کتنی عمر پاتی ہے، خود انفرادی حیثیت سے جنم لیتی ہے اور اپنے ساتھ ختم ہو جاتی ہے یا دوسری تحریک اس کے نطن سے پیدا ہوتی ہے۔ راشد کا شیوہ شاعری اور ان کی تحریک بھی ان اصولوں سے مستثنیٰ نہیں لیکن فی الوقت یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ تحریک اردو شعر و ادب کی ایک اہم تحریک کی حیثیت سے ہمیشہ جانی جائے گی۔

○○○

ماہنامہ **تخلیق** لاہور

مدیر: اظہر جاوید

بھگوان داس اسٹریٹ، پرانی انارکلی، لاہور (پاکستان)

محمد ذاکر

راشد کی غزل

(آل احمد سرور صاحب مرحوم کی یاد میں)

میں شعرِ نو کا خدا ہی سہی مگر راشد
مری غزل بھی ہے اُن کے حضورِ لاطینی

ن.م. راشد شعرِ نو کے خدا ہیں یا نہیں اس وقت اس پر اظہارِ خیال میرا مقصد نہیں۔ کہنا یہ ہے کہ اس شعر میں ایک انگریزی محاورے کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے، اثر پذیری کی وہ کیفیت ظاہر ہوتی ہے جو اظہار بھی چاہتی ہے چاہے اُس اظہار میں نانا نویت یا غرابت ہی کیوں نہ ہو۔ راشد نے غزل گوئی ترک کر دی تھی، اس لیے نہیں کہ وہ اُسے نیم وحشی صہبِ سخن یا ریزہ خیالی کا مظہر سمجھتے تھے بلکہ اس لیے کہ وہ سمجھتے تھے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے تھے، اپنے خیالات یا محسوسات کا، اپنے ذہنی تجزیوں کا جس طرح اظہار چاہتے تھے وہ غزل کی پابندیوں میں رہ کر نہیں کر سکتے تھے۔ جذبے کے اظہار کے محض کنایا، اشارتا یا استعارتا کر دینے سے زیادہ وہ اُسے مشرح بال تفصیل امیجر یا پیکروں میں پیش کرنا چاہتے تھے لیکن ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے استعارے کنائے سے کام نہ لیا ہو، رجزیہ و ایمائی انداز اُن کی نظموں میں موجود ہے۔ غالب نے اگرچہ کسی اور وجہ سے کہا تھا مگر بات یہی

تھی کہ:

بقدر شوق نہیں طرف شکنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے پیاں کے لیے

غالباً 'ماورا' کے دیباچے میں راشد نے غالب کی اس مشکل کا ذکر کیا ہے جو ان کو اکرام کی اصطلاح میں اپنی 'نفسیاتی ورف' بنی کا غزل کے شعر میں اظہار کرتے وقت محسوس ہوتی ہوگی۔ مضمون کو نئے انداز سے پیش کرنے اور اظہار میں فارسی کا سہارا لینے کے باوجود راشد بیداریت پر باطل نہیں ہو سکتے تھے۔ جس طرح غالب ایک نئے شعور کے، نئی حسیات کے شاعر تھے اسی طرح راشد بھی ایک نئے شعور اور نئی حسیات کے شاعر تھے۔ جس طرح غالب کے ہاں کچھ مشکل پسندی راہ پا جاتی تھی اسی طرح راشد کی نظموں میں بھی یہ پیچیدگی بہ آسانی نظر آ سکتی ہے۔ بے شک نئے شعور، نئی حسیات کے شاعر اور بھی تھے مثلاً فیض بھی تھے لیکن تراکیب، علامتوں اور استعاروں کی شکل میں جو 'دافر سرمایہ' روایتی غزل میں موجود تھا، فیض نے اُسے برتا اور اُسے وسعت بھی دی، مگر راشد نے فیصلہ کر لیا تھا کہ وہ ایسا نہیں کریں گے اور وہ بالطبع ایسا کر بھی نہیں سکتے تھے۔ وہ اظہار میں نیا پن چاہتے تھے اور تفصیل۔

ایک اور بات یہ کہ راشد بیاں تک ذہل ادب برائے زندگی کا نعرہ لگائے بغیر بھی شاعری کی سماجی افادیت سے انکار نہیں کر سکتے تھے۔ اب سماجی افادیت کے تصور پر مبنی جو غزل کہی جائے گی اور کہنے والا اپنے مزاج کے، افتاد و ذہنی کے اعتبار سے بات مشرَح کہنا چاہتا ہوگا، نئے انداز، نئے پیرائے میں کہنا چاہتا ہوگا تو اُس کی غزل میں تڑپ شاید ذرا کم ہوگی اگرچہ اُس کا اظہار اُس کے ذہنی تجربے ہی پر مبنی کیوں نہ ہو۔ حالی کی رنگِ جدید کی غزلوں سے یہ اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے۔

راشد کی غزل پر کچھ کہنے سے پہلے مناسب ہے کہ ہم دیکھیں کہ کسی خاص فطری کیفیت کا روایتی غزل میں اظہار بالعموم کس طرح ہوتا رہا ہے۔ مثلاً آرزو کا بیان ہی دیکھیں کس کس طرح ہوا ہے۔ مگر کہتے ہیں:

جہن کے جلوے نے ہم کو کیا داغ
 کہ ہر فنجہ دل پر آرزو تھا
 کیا آرزو تھی جس سے سب چشم ہو گئے ہیں
 ہر دھم سو جگہ سے ناسور ہے ہمارا

غالب کہتے ہیں:

ہزار قافلہ آرزو بیاباں مرگ
 ہنوز ممل حسرت بدوش خود رائی

اور یہ بھی:

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
 موت آتی ہے پر نہیں آتی

اور اگر آرزو کے ساتھ حمہ کو بھی شامل کر لیں تو غالب کہتے ہیں:

اے گلشنِ حمہ یعنی کفِ نگاریں
 دل دے تو ہم تادیں مٹھی میں حیر کی کیا ہے

یا پھر تیر ہی کا مصرع ہے:

سراپا آرزو ہوئے لے بندہ کر دیا ہم کو

ظفر سے منسوب ایک شعر میں بات کو اس طرح کہا گیا ہے:

عمر دراز مانگ کے لائے تھے چار دن
 دو آرزو میں کٹ گئے دو انتظار میں

اختر انصاری کہتے ہیں:

مرچیں ساری امیدیں اختر
 آرزو ہے کہ جیسے جاتی ہے

فیض کا شعر ہے:

کبھی کبھی آرزو کے صحرا میں آکے رکتے ہیں قافلے سے
وہ ساری باتیں لگاؤ کی سی، وہ سارے عنوان وصال کے سے

شعروں کا انتخاب اور کیا جاسکتا ہے لیکن میرا خیال ہے، ہو سکتا ہے اتنا صحیح نہ ہو، کہ بالعموم
روایتی غزل کے ایسے اشعار میں وہ شدت، وہ کرب، وہ بے قراری، وہ تڑپ تصویر کی شکل
میں ظاہر نہیں ہوتی یا کم کم ہی ظاہر ہوتی ہے جو کوئی آرزو مند واقعی محسوس کرتا ہے۔ بے شک
قافلہ آرزو، محمل حسرت، گلشن حزن، آرزو کے صحرا جیسے پیکر بنائے جاتے ہیں مگر کم کم ہی۔
زیادہ تر محض آرزو کہہ کر کام چلا لیا جاتا ہے۔ اکبر الہ آبادی کے الفاظ مستعار لیں تو کہہ سکتے
ہیں کہ جیسے یہ کہیں:

انجن آیا نکل گیا سن سے
سن لیا نام آگ پانی کا

یعنی انجن ہے کیا؟ پتا نہیں۔ ایسا ہی بالعموم روایتی غزل کا معاملہ رہا ہے؛ وہ کیفیت ظاہر نہیں
ہوتی حالانکہ تصویر یا پیکر تو اسی کا چاہیے۔ تیر کی پیش کردہ ایک تصویر کا خیال آتا ہے:
چمٹے رہیں گے دشتِ محبت میں سروتج
محررتیں خالی نہ یہ میدان رہے گا

کون آرٹسٹ بنائے گا یہ تصویر! اب ذرا دیکھیے راشد نظموں میں آرزو کا پیکر کیا اور کیا
تراشتے ہیں۔ اشارہ صرف یہ کرنا ہے کہ جو شاعر کیفیت کو مشرح معصوم پیش کرنا چاہتا ہو اور
ایسا اتہار بھی چاہتا ہو جس سے لطف بھی اٹھایا جاسکے (اور ہو سکے تو بصیرت بھی، سماجی
بصیرت ہی کہہ لیجیے جو سماجی اقدار کی حال ہو) وہ محض استعارے پر قانع کم ہی ہوگا۔
راشد کی دو اک نظموں میں آرزو کا بیان دیکھیے:

ترے بستر پہ مری جان کبھی
آرزو میں ترے سینے کے ٹھکانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رہ جاتی ہیں

اس میں سیاسی شعور یا فنی جمالیات کتنی ہے، اس بحث میں نہ پڑیے۔ یہ دیکھیے کہ آرزو کی
شدت بمقابلہ مذکورہ بالا اشعار کے کتنی اور کیسی ہے۔ اسی طرح ایک اور نظم میں دیکھیے: ماضی،

حال اور مستقبل سب اُس کے لیٹے میں ہیں:

آرزوئیں... وہ سایے عہد گزشتہ کے
کبھی واردات کے بال و پر
کبھی آنے والے دنوں کا پر تو زندہ تر
وہ ہوائیں ہیں کہ سدا سے

آگ کے رقصِ وحشی و بے زمام میں ہانپتی
کبھی مگر کے سارے شگاف و درز میں چینی
کبھی چینی ہیں پلک لگے
کبھی چینی ہیں سر گئے!...

تو مرے وجود کے شہر

مجھ کو چکا بھی دو

مری آرزو کے درخت مجھ کو دکھا بھی دو
وہ گلی گلی جو گرا رہے ہیں دور مدیہ
کتنے ہزار سال سے برگ و گل

اسی طرح یہ بھی دیکھیے:

آرزوئیں کبھی پایاب تو سر یاب کبھی
تیر نے لگتے ہیں بے ہوشی کی آنکھوں میں کئی چہرے
جو دیکھے بھی نہ ہوں

کبھی دیکھے ہوں کسی نے تو سراغ اُن کا کہاں سے پائے؟
کس سے ایٹھا ہوئے اعدوہ کے آداب کبھی
آرزوئیں کبھی پایاب تو سر یاب کبھی!

راشد نے بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے وسط یا اواخر میں شاعری شروع کی۔ مجھے نہیں
معلوم انھوں نے کن کن ناموں سے کتنی کتنی غزلیں (یا نظمیں) کہیں۔ اُس وقت کی غزل
سے پہلے کے منظر نامے پر نظر ڈالیے۔ ۱۹۱۴ء تک پرانے بادہ خوار تو اُنھ ہی چکے تھے۔

۱۹۴۰ء تک عزیز لکھنوی، مقلی، سیماب، فاقی، حسرت، اقبال، جوش، یگانہ، فراق، امین، جگر، جذبی مشہور غزل گو تھے۔ اقبال تو خصوصاً ہال جبریل کی غزلوں کے پیش نظر علاحدہ باب کے مستحق ہیں۔ انھوں نے غزل کے روایتی مضامین کی بجائے انسانی نصب العین HUMAN IDEAL پیش کیا؛ ملتی اور سیاسی انکار واضح طور پر پرانے علائم کے ذریعے اور نئے علائم کے ذریعے بھی غزل میں سمودے۔ اُن کے پیش نظر انسانی نصب العین رہا اور اُس کی طرف بڑھنے، اُسے حاصل کرنے کی تلقین بھی۔ اسی وجہ سے اُن کا دانشورانہ رنگ ایک طرف غالب کے دانشورانہ رنگ سے الگ ہے اور دوسری طرف اُس فکر و فلسفے سے بھی جو زیادہ تر تصوف اساس تھا اور جس کا سلسلہ درد، تیر اور اُن سے پہلے دلی اور سراج تک پہنچتا ہے۔ (فارسی کے شعرا کا یہاں ذکر نہیں)۔ جگر اپنے آخری دور کی غزلوں سے زیادہ دیر یاد رہیں گے۔ مضامین اُن کے ہاں روایتی ہی زیادہ ہیں۔ ۱۹۴۰ء تک وہ ایسے اشعار بھی کہہ چکے تھے:

اک لفظ محبت کا ادنیٰ سا قصائد ہے سنے تو دل عاشق پہلے تو زمانہ ہے
یہ عشق نہیں آساں، بس اتنا سمجھ لیجے اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جاتا ہے
جوش بھی اگرچہ نظم کی طرف زیادہ مائل ہو گئے تھے لیکن اُن کے ایسے شعر مشہور ہوئے:

سمجھتی ہیں مائل گل مگر کیا زورِ فطرت ہے
غُر ہوتے ہی کلیوں کو جسم آتی جاتا ہے

اور غالب یہ شعر بھی انھیں کا ہے:

اب تک نہ خبر تھی مجھے اُڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو یہ بے سرد سماں نظر آیا

عزیز کا یہ شعر تو بغیر دہرائے ہوئے ہی ذہن میں آ جاتا ہے:

اپنے مرکز کی طرف مائل پرواز تھا احسن
بھولتا ہی نہیں عالم تری انگڑائی کا

یہ شعر بھی اُن کا مشہور ہے:

دیکھ کر ہر در و دیوار کو حیراں ہوتا وہ مرا پہلے پہل داخلِ زنداں ہوتا
اعترافِ مصوفانہ اشعار سے تو ممتاز ہیں ہی:

گلوں کی جلوہ گری، مہر و مہ کی یوا بھی تمام شعبہ ہائے ظلم بے سہی
ہاں وائی ایمن کے معلوم ہیں سب تھے موتی نے نقطہ اپنا تیرنگِ نظر دیکھا
لیکن ایسے شعر بھی اُن کے ہاں تھے:

ہم اُس نگاہِ ناز کو سمجھے تھے نیشتر تم نے تو مسکرا کے رگِ جاں بنادیا
سیاہ کا یہ شعر تو زباںِ زو عام ہے:
کہانیِ میری روداد جہاں معلوم ہوتی ہے جو سنتا ہے اُسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے
اور یہ شعر بھی اُن ہی کا ہے:

اب کیا بتاؤں میں ترے لٹے سے کیا ملا عرقِ انجم ہوا، مجھے دل کا پتا ملا
قاتی کا شعر بھی اب تک زباںِ زو عام ہے:
اک مسموم ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا زندگی کا ہے کو اک خواب ہے دیوانے کا
اور یہ شعر بھی اُن ہی کا ہے:

ذکر جب چمڑ گیا قیامت کا بات کہنی تری جوانی تک
شادِ عظیم آبادی کے یہ شعر مشہور ہوئے:

یہ یزم سے ہے یاں کتاہوتی میں ہے محرومی جو یڑھ کر خود اٹھالے ہاتھ میں، مینا اُسی کا ہے
مُرقانِ قفس کو پھولوں نے اُسے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آنا ہے اگر تو آجاؤ، ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم
اور یگانہ کے یہ شعر یادگار شعروں میں ہیں:

امید و ہجم نے مارا مجھے دور ہے پر کہاں کے دیرِ حرم گھر کا راستہ نہ ملا

بجز ارادہ برقی خدا کو کیا جانے وہ بد نصیب جسے بخت نارسا نہ ملا
 موت مانگی تھی جدائی تو نہیں مانگی تھی لے دعا کر چکے اب ترک دعا کرتے ہیں
 حسرت تو تہذیبِ رسم عاشقی کے پابند ہیں اور ایسے شعر پیش کر کے غزل کو بیسویں صدی کی
 چیز بھی بن جانے میں مدد دیتے ہیں:

خرد کا نام جنوں پر گیا، جنوں کا خرد جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے
 آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن آیا میرا خیال تو شرما کے رہ گئے
 غمِ آرزو کا حسرت سبب اور کیا بتاؤں مری ہمتوں کی پستی، مرے شوق کی بلندی
 روش کا تو ایک مصرع ہی خوب ہے:

نگاہ یار سلامت، ہزار میخانے

فراق کے اب تک یہ شعر عام ہیں:

جو بھولتی بھی نہیں، یاد بھی نہیں آئیں تری نگاہ نے کیوں وہ کہانیاں نہ کہیں
 لبِ نگار ہیں یا نعمۂ بہار کی نو سکوتِ ناز ہے یا کوئی مطربِ رنکلیں
 کسی کی بزمِ طرب میں حیات بنتی تھی اُمیدواروں میں کل موت بھی نظر آئی
 شام بھی تھی دھواں دھواں، حسن بھی تھا اُداس اُداس
 دل کو کئی کہانیاں یاد سی آئے رہ گئیں
 جذباتی کے یہ شعر اُسی زمانے کے ہیں:

بہی زندگی معیبت، یہی زندگی حسرت یہی زندگی حقیقت، یہی زندگی فسانہ
 کبھی درد کی حمیت، کبھی کوششِ مداوا کبھی بکلیوں کی خواہش، کبھی لکڑی آشیانہ

ظاہر ہے انتخاب انتخاب ہی رہے گا اور ہر قسم کے مضامین کا انتخاب کیا جاسکتا ہے لیکن
 یہاں، بغیر کسی خاص نظر یا ذہنی RESERVATION کے غزلیہ شاعری کو کھٹکانے کے، ان
 شعروں کے پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ روایتی غزل گوئی میں جانے پہچانے موضوعات اور

بالعموم مانوس اظہاری صورتوں کی وجہ سے ان میں کتنا لہجہ ہے۔ یہ کہنا تو ٹھنڈی نہیں ہوگی کہ ایسے اظہار میں کہنے والے کا خوب جگر شامل نہیں ہوگا۔ غزل بنائی جاسکتی ہے، بے شک، لیکن یہ پیش کردہ اور ایسے اشعار بنائے ہوئے نہیں بلکہ یہ ایسے ذہنی تجربے کی پیداوار ہیں جن میں خارج سے اثر پذیری کو فکر و تخیل کی دھیمی دھیمی آئینے میں سنوارا گیا ہے۔ اب راشد ایسی روایتی مانوسیت سے بچنا چاہتے تھے، مضمون میں بھی اور اظہار میں بھی؛ مگر فطری جذبے تو بہر حال فطری ہیں۔ محبت کو لیجیے، اس سے متعلق غزلیہ شاعری میں دیکھیے محبوب سے ہر رنگ (VEIN) میں بات ہوتی رہی ہے لیکن راشد ہی ایک ابتدائی نظم ہی میں محبوب سے یوں خطاب کرتے ہیں/کرواتے ہیں:

زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ

اس سے اے جان پرو بال میں آتا ہے جمود!

آرزو کا اوپر ذکر ہوا تھا۔ راشد نے نظم میں اس کی کیا تصویر/تصویریں پیش کی ہیں ہم نے دیکھیں۔ لیکن غزل میں وہ صرف یہی کہہ سکے:

ہر آرزو مرے سینے میں آہ تھی راشد ستارہ بن نہ سکی اور ماہ بن کے رہی

ظاہر ہے ماہ میں داغ ہوتا ہے، شاعر آرزو کے ناکام ہونے کا، شکست آرزو کا ذکر کر رہا ہے، مگر وہ اثر آفرینی کہاں؟ بات دل پر نہیں پڑتی۔

میرے پیش نظر راشد کی صرف وہ سات غزلیں (کل ۵۳ شعر) ہیں جو ایران میں اجنبی (مطبوعہ باراؤل ۱۹۵۷ء، کل صفحات ۱۷۶، گوشہ ادب، لاہور) میں شامل ہیں۔

ایک شاعر کی کسی غزل کو پڑھتے ہوئے کبھی کبھی دوسرے شاعروں/اساتذہ کے شعر بن نمائے منڈلاتے لگتے ہیں۔ اس کا کوئی علاج نہیں، مقابلہ موازنہ مقصود نہیں ہوتا۔ بہر حال اب جتہ جتہ راشد کی غزل کے شعر دیکھیے:

(۱) بہار نور و گل و نقد بن کے آئی تھی

شرار غم کے لیے مشبہ کاہ بن کے رہی

انکھار میں نیا پن ہے۔ ممکن ہے آزادی (۱۹۴۷ء) کے بعد کہا گیا ہو۔

(۲) اسی نے خود گری کا یہ حوصلہ بخشا

کسی کی کم نگہی بھی نگاہ بن کے رہی

اچھا مضمون ہے، میر کا ناکامیوں سے کام لینے کا سلیقہ یاد آتا ہے۔ کم نگہی کا نگاہ بننا نیا انکھار ہے اور اس روایت کی یاد دلاتا ہے جس میں نہ دیکھنا دیکھنے سے زیادہ تعلق خاطر ظاہر کرتا ہے۔ لیکن یہاں کم نگہی کا اثر کچھ اور ہے۔

(۳) دائے گر قافلہ شوق ہمیں رک جائے

منزل راہرواں سرحد ادراک نہیں

(۴) کیا خیر تھی کہ منازل ہیں ابھی اس سے پرے

ہم بڑھے بھی تو تو ہم سے یقین تک پہنچے

گویا یقین بھی حتیٰ آخری منزل نہیں ہے اور ہونی بھی نہیں چاہیے۔ اقبال یاد آتے ہیں:

ظلم نہایت آں کہ نہایت عداوت

سر منزلے عداوت کہ بحر م از قرارے

ع: کہاں دہم یقین را کہ شہید تجویم

(۵) نہ امیدوں کی جوانی، نہ حمت کا سرور

اب اگر حیرت صدا قلب حزیں تک پہنچے!

ابہامی رنگ کی وجہ سے غزل کا تسلی بخش شعر ہے؛ قلب حزیں تک صدا پہنچے تو اب جب کہ نہ امیدیں جواں ہیں نہ کیفِ تمتا باقی ہے وہ بے کار ہوگی یا پھر اس صدا کی وجہ سے وہ کیفیتیں بھر پیدا ہو جائیں گی۔

(۶) شب وصال جدائی کا وہ خیال رہا

کہ وہ بھی ہجر کا روز سیاہ بن کے رہی

ہجر کی رات عموماً باندھتے آئے ہیں؛ یہاں ہجر کا روز سیاہ کہا گیا ہے؛ نیا پن ہے، (وہ بہشتی اتنا) لیکن تیر کا شعر یاد آ جائے تو کیا کریں:

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا
ہجر اور ہجر کی رات پر نہ جانے کتنے شعر کہے گئے ہوں گے لیکن جگر کا شعر عجیب کیفیت دکھاتا ہے:

آج نہ جانے راز یہ کیا ہے ہجر کی رات اور اتنی روشن
اور اُن ہی کا یہ شعر یاد دلاتا ہے:

میں اور ترے ہجر مسلسل کی شکایت حیرا ہی تو عالم ہے تری یاد کا عالم
(۷) یورثِ عشق سے قماکس کو مٹا اے راشد
حجرءِ تار کے روزن تھے ضیا کو معلوم

اظہار میں نیا پن ہے۔ یورثِ عشق کے مقابل ضیا کو انہیں تو لفظ مفر کھلتا ہے کیوں کہ ضیا میں جواہراتیت/ زندگی ہے وہ مفر میں کہاں!

(۸) گل پژمردہ تجھے اس کی خبر ہو شاید
درد غنچے کا نہیں بادِ مہا کو معلوم

شعر معنی تو نہیں۔ سوال یہ ہے کہ غنچے کا درد تو بادِ مہا جانتی ہے جب ہی تو وہ اپنے خیال میں اُسے کلفت کر کے درد سے آزاد کرتی ہے۔ لیکن شاید غنچے کو یہ بھی خیال ہوتا ہو کہ کھل کر پژمردہ ہو جانا ہے۔ اب غالب کے شعر یاد آئیں تو:

غنچے تا کھلن ہا برگِ عافیت معلوم باوجود دہشتی خوابِ گل پریشاں ہے
دردِ اظہارِ تپش، کسوٹیِ گل معلوم ہوں میں وہ داغ کہ پھولوں میں بسا ہے مجھے

(۹،۸) سرکبِ خوں سے ہے روئے نگار پر غارہ
اُٹھے گا مشرق و مغرب سے قنہ تازہ

سیو و جام میں جن کا لہو، انھیں کے لیے
ہے آج بند سرائے مغاں کا دروازہ

سیاسی رنگ کے مطوم ہوتے ہیں۔ نگار مراد حسن خوں رو رہا ہے نتیجہ تازہ قند اُٹھے گا اس کا
اندھا مال کرنے کے لیے۔ مگر مشرق و مغرب کے اقتصادی اور نتیجتاً سیاسی مفادات کے تضاد
باوجود GLOBALISATION یا دنیا کے ایک گاؤں بن جانے کے اعلانات کے مختلف
پردوں میں آج ۲۰۱۰ء تک میں بھی قائم ہیں۔

(۱۰) ساغر سے نہ سکی، دُرُورِ جہاں سہی
خاک جو ہم نفسِ بادہ رہی خاک نہیں

دوسرے معرے کو غالب کے اس شعر کی توجیہ سمجھ لیجیے۔

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دُرُورِ جہاں بہت ہے

(۱۱) رو فرار سے اُس تک کوئی پہنچ نہ سکا
کہ بے دلی سے تھا برتر مقام بے دینی

’اُس‘ کا اشارہ معلوم ہوتا ہے حسن مطلق/ خدا کی طرف ہے۔ بے دلی کی بجائے منافقت کی
سی محتویت کا کوئی اور لفظ ہوتا تو شاید اچھا ہوتا۔ ایک اعتبار سے بے دلی بھی منافقت ہی تو
ہے، واقعی بے دلی سے تو کوئی کام نہیں کرنا چاہیے۔ غالب کا قطعہ ضرور یاد آتا ہے:

فرصت اگر دستِ دہدِ معتمد انگار ساقی و معنی و شرابے و سرودے
زہارِ ازاں قومِ جاہلی کہ فرہند حق را بسجودے و نی را بدرودے

(۱۲) مل سکی ایک بھی جدے کی نہ خیرات انھیں
آستانِ چل کے بہت اپنی جبین تک پہنچے

اُس وہابی کیفیت کی طرف اشارہ ہے جب کوئی مت مت نہیں معلوم ہوتا، ہر ازم یا آئیڈیالوجی
کا بھرم کھل چکا ہوتا ہے، کسی سے خاطر خواہ اطمینان نہیں ہوتا، بلکہ ایک طرح کا ایسا زعم پیدا

ہو جاتا ہے جو انانیت اور خود ادعائیت کی طرف مائل ہو سکتا ہے (جیسا کہ راشد کی نظم 'مجھے
وداع کر میں ہے)۔

(۱۳) ہے ہم فردہ دلوں کی نظر کی نقش گری
زہخ نگار کی سب آب و تاب و رنگینی

یعنی حسن تو دیکھنے والے کی آنکھوں میں ہے۔ پھر فردہ دل کیوں کہا۔ افسردگی یا فردہ دلی تو
تارسانی کی یا بہ الفاظ حسرت ہمتوں کی پستی کا نتیجہ ہوتی ہے۔

(۱۴) ابھی تو شیشہ بھی ہے اور کوکبن بھی ہیں
عہد ہے حسن کا پندار کوہ چمکینی

کوہ چمکینی میں غرابت ہے، رعایت کوکبن کی۔ میرے خیال میں سیاسی رنگ کا شعر ہے۔

(۱۵) نہ تو اُس کے ہاتھ میں موزن، نہ تو واسطہ اُسے رنگ سے
لفظ ایک پارہ سنگ سے ہے کمال نقش مگر جنوں

یعنی جنوں سہاروں کا محتاج نہیں ہوتا۔ غالب کا شعر یاد آتا ہے:

دیدہ در آں کہ تا جہد دل بھمارہ دلبری
در دل سنگ بکرو رقص بتان آوری

اور عبدالرحمن بجنوری کا یہ شعر:

سنگ میں سوری تھی وہ، جیسے حکم میں طفل ہو
سُن کے صدائے تیشہ کو خواب گراں محال تھا

(۱۶) ہلکے سا قیاء، مئے جاں پلا کہ میں لاؤں پھر خبر جنوں
یہ خرد کی رات چمٹے کہیں نظر آئے پھر سحر جنوں

اس شعر میں وہی جنوں و خرد کا پُرانا قصہ ہے۔

راشد کی نظم ہو یا غزل، مظلوم یہی ہوتا ہے کہ اُن کا فطری میلان ویسا نہیں ہے جیسا اُس

وقت تک کے شاعروں کا رہا تھا۔ اس کے ساتھ اُن کی غزل میں نیا پن پیدا کرنے کی کوشش بھی شامل ہوگئی۔ مگر اس میں لفظ جادو نہیں چمکاتے، شعر دل میں نہیں اُترتے۔ وہ روایتی صوفی شعری طور پر بھی بچنا چاہتے ہیں [اور نظموں میں تو وہ روایتی تصورات پر بے باکانہ (اگرچہ بعض اوقات بے ضرورت) چھیڑنے کا انداز بھی اختیار کر لیتے ہیں۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ نظموں کے وہ حصے کچکا پھاٹ کے عالم میں لکھے گئے ہیں۔ میں کچکا پھانے کا لفظ اُس معنی میں استعمال نہیں کر رہا ہوں جس معنی میں فراق نے داغ پر لکھتے ہوئے کیا تھا اور میرا گمان ہے کہ اُس وقت فراق کے ذہن میں داغ کے ایسے شعر، ایسے لہجے کے شعر رہے ہوں گے:

ہر ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی
اُف تری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

راشد کا کچکا پھانا دوسری نوعیت کا ہے؛ یہ کھوکھلے تصورات اور اوہام زدہ سماج کی بے عملی، زبوں ہمتی پر کچکا پھانا ہے؛ غصے میں، برہمی میں کچکا پھانا ہے اور انہوں پر غصہ بھی ظاہر ہے لگاؤ کی ایک نشانی ہے۔ [اس لیے بھی ان کی غزل کے نئے پن میں کلاسیک کا سار چاؤ لبھاؤ نہیں ہے جو فیض کی غزل میں ہے اور بعض دوسرے ترقی پسندوں کے ہاں بھی۔ راشد کے ہاں فارسی آمیزی اور اس کے ساتھ ساتھ ریاضت صاف جھلکتی ہے۔ نمک برآمد اُن کے ہاں روایتی مضامین بھی ہیں اور غزلوں میں بھی وہ سماجی حقیقت سے اپنا دامن نہیں بچا سکتے تھے۔

غزل کے اتنے قلیل سرمائے پر کوئی حکم لگانا یا یہ کہنا بھی کہ اگر راشد غزل گوئی پر جسے رہتے تو کیا انداز لگاتا، کوئی مناسب بات نہیں۔ لیکن پھر بھی سراج دکنی، دلی دکنی سے حسرت و جگر تک جتنے اسالیب غزل کی نشان دہی کی جاسکتی ہے یا صاف صاف یوں کہیے کہ حسرت نے غزل پر شاعری کی جتنی قسمیں اور ذیلی قسمیں بتائی ہیں اُن میں راشد کی غزل اور دکنی ذیلی قسم ماہرانہ کے تحت رکھی جاسکتی ہے۔

○○○

محمد ذاکر

مترجم: ارجمند آرا

ن.م. راشد کی نظمیں — ایک تعارف ☆

ن.م. (نذر محمد) راشد کا انتقال ۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء کو لندن میں ہوا۔ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے ابتدائی برسوں میں ہی وہ اردو شاعری کے ایک بہت اہم لیکن متنازعہ شخصیت بن گئے تھے۔ اُن کی مثال ایسے پرندے کی سی تھی جو صدیوں سے سکھائے ہوئے پرانے گیتوں کی بجائے اپنی جلتی ترنگ میں نئے گیت گائے اور جس کی چپکار میں ایسا کیف و آہنگ تھا جس نے غور و فکر کرنے والے لوجوانوں کے دل و دماغ کو اپنی طرف کھینچ لیا۔

اردو نظم یقیناً راشد سے پہلے سن بلوغ کو پہنچ چکی تھی۔ شاعر اور تنقید نگار خواجہ الطاف حسین حالی (وفات ۱۹۱۳ء) نے اپنے دیوان کے مقدمے میں اردو شاعری کی راہ متعین کر دی تھی اور بڑھتے ہوئے متوسط طبقے کے قارئین کے سامنے شاعری کا ایک بالکل مختلف تصور پیش کر دیا تھا۔ اگر کوئی شاعر واقعی 'کامیابی' حاصل کرنا چاہتا تو اُس کے لیے ضروری تھا کہ اُس کا تعلق متوسط طبقے سے ہو اور وہ 'ادب' برائے زندگی کا قائل ہو۔ اکبر الہ آبادی (وفات ۱۹۳۱ء) کی طنزیہ شاعری بھی بنیادی طور پر بدلتی ہوئی سماجی حقیقت سے تعلق رکھتی تھی۔ اقبال (وفات ۱۹۳۸ء) نے نہایت اہم سیاسی اور سماجی موضوعات پیش کر کے اور ایک انسانی آئیڈیل یا مثالی نصب العین کی تشکیل نو کر کے شاعری میں ایک نئی جہت کا اضافہ کر دیا تھا۔ بیسویں

☆ یہ مضمون ترجمہ ہے اُس اعز و کشن کا جو ذاکر صاحب نے اپنے کیے ہوئے راشد کی نظموں کے

انگریزی ترجموں کے مجموعے Poems of N. M. Rashed مطبوعہ ۱۹۹۵ء پر لکھا تھا۔

صدی کی ابتدائی تین دہائیوں میں جو نئے تجربے ہوئے اُن کے بارے میں بھی بہت کچھ کہا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ بات بغیر کسی تردید کے کہی جاسکتی ہے کہ راشد اور میراجی (محمد ثناء اللہ خاں ڈار، وفات ۱۹۴۹ء، ایک در شاعر جس کی صحیح صحیح قدر کا تعین ابھی باقی ہے) اس اعتبار سے زیادہ نمایاں ہیں کہ انھوں نے اردو نظم کو روایتی موضوعات و رمیکوں سے آزاد کر کے اُسے ایک نئی سمت دے دی۔ میراجی کی نظم کا معاملہ بہت یہ رہا کہ یہ ایک ایسی کسی قدر چھپیدہ علامت پسندی کی طرف مائل رہی جو بعض اوقات آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ بعد میں اردو نظم کو ایک نیا محرک اُس وقت ملا جب مخدوم الدین (وفات ۱۹۶۹ء) اور علی سردار جعفری نے اُسے وسیع تر حلقے تک پہنچا دیا۔ چھٹی دہائی میں اختر الایمان نے نظم کو نثری شاعری سے ہم کنار کر دیا اور اس میں ایسے آدمی کی خاموش چیخ سمودی جو شہروں کے بے چہرہ ہجوم میں کھو گیا ہو۔ فیض احمد فیض (وفات ۱۹۸۴ء) نے جو ایک مخصوص سیاسی نظریے سے وابستہ تھے، اردو نظم کو بے زباں درد و غیظ و غم میں ڈوبی ہوئی وہ نثری دی جو بنیادی طور پر خدائے سخن میر تقی میر (وفات ۱۸۱۰ء) کی روایت میں ملتی ہے۔

راشد نے اپنا امتیاز جذبے اور ہیئت اور معنی و آہنگ میں ایک توازن رکھ کر قائم کیا۔ شاید نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے میلان طبع کی وجہ سے وہ اپنی نظموں میں غنائیت کے شدید جذبے کو بھی نظر انداز نہیں کر سکے۔ اُن کی زبان البتہ عموماً فارسی آمیز رہی۔ اس کی وجہ اُن کی ابتدائی تعلیم اور جدید و قدیم فارسی ادب سے اُن کی دل چسپی تھی۔ دوسری جبکہ عظیم کے دوران ایران میں اُن کا قیام خود اُن کے قول کے مطابق اُن پر عرب بھر کے لیے اثر انداز ہوا۔ بعد میں اقوام متحدہ کی ملازمت میں وہ پھر ایران گئے۔ اُن کی غنائیت سے یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ اقبال کی طرح شاعری میں زبان کے استعمال میں اُن کا روایتی بحالیات کا ذوق فطری تھا۔ اگرچہ اُن کی شاعری میں ہم آہنگ یا قافیائی الفاظ کے استعمال میں ریاضی کی سی باقاعدگی نہیں ہوتی لیکن اپنی پیشتر نظموں میں فکر و جذبے کے اظہار میں جو لفظ۔ موسیقی وہ پیدا کرتے ہیں اُس میں عروض سے مطابقت ہوتی ہے۔

راشد جدید حسیات کے شاعر تھے جنہوں نے اپنے زمانے کے سماجی سیاسی موضوعات اپنی شاعری میں پیش کیے اور اپنی فہم و ادراک، آزادی خیال اور تکنیکی/فنی مہارت سے منفرد و ممتاز

مقام حاصل کیا۔ انھوں نے آزاد نظم کو جذبے کا بے پاکانہ اظہار بنادیا اور اُسے ہندوستان کے اُس متوسط طبقے کے نوجوانوں کا سچا ترجمان بنادیا جس کی تربیت میکالے کے تعلیمی منصوبے (MINUTES) کے مطابق اور اُس وقت کے ہندوستان میں برطانوی مشینری کا ایک پُرزہ بنانے کے لیے کی گئی تھی۔ یہ نوجوان کسی قدر فاقہ زدہ لیکن بیدار مغز اور پُر جوش تھا۔ وہ دفتری کام کاج (جو اُس کی روزی کا بنیادی ذریعہ تھا) کے روزانہ کے معمول سے اکتاہٹ محسوس کرتا تھا۔ یہ اُسے ایک دیوار سا محسوس ہوتا جسے وہ اسطوری یا جوج ما جوج کی طرح رات بھر میں چاٹ چاٹ کر 'نا توں' بنادیتا لیکن ہر روز صبح کو وہ محسوس کرتا کہ حسب معمول وہ دیوار دوبارہ بلند ہوگئی ہے۔ 'خودکشی' بھی اس کا مداوا نہیں تھی کیوں کہ وہ جانتا تھا کہ دیوار پھر بھی موجود رہے گی (نظم خودکشی)۔ (بعد میں دیوار کا پیکر ورزیاہدہ معنوی وسعت کے ساتھ اُن کی نظم 'مری مور جاں' میں ظاہر ہوا)۔ یہ وہ نوجوان تھا جو اُس سیاسی ڈرامے سے بھی بخوبی باخبر تھا جو اُس زمانے میں بساطِ عالم پر کھیلایا جا رہا تھا؛ جس بے ذہب صورت حال میں وہ گھبرا ہوا تھا، اُس کا بھی اسے خوب احساس تھا۔ وہ خود کو تاریخی واقعات کی پُر زور موجوں سے علاحدہ نہیں رکھ سکتا تھا۔ اس نوجوان کو یہ بات سمجھائی گئی تھی کہ سامراج یا استعماریت سرمایہ داری کا آخری پڑاؤ ہے اور یہ کہ 'سرمایہ داری کے ارتقا میں ایک مرحلہ وہ آتا ہے جب یہ نظام سرنے لگنے لگتا ہے، موت کی گھنٹی بن جاتی ہے اور تھلی (INTEGUMENT) پھٹ جاتی ہے' لیکن اُسے یہ مرحلہ خاصا طویل مطوم ہوتا تھا۔ اس کے علاوہ جب یہ بتایا جاتا تھا کہ 'اشتراکی نظریے پر' آہنی پردے کے پیچھے (یعنی سودیتِ بلاک میں) کس طرح کا عمل ہو رہا ہے تو وہ نوجوان شک و شبہ میں پڑ جاتا تھا اور وہ اسی وجہ سے اس نظریے سے پورے طور پر مطمئن اور پُر امید نہیں تھا۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہندوستانی نوجوان فرقہ وارانہ نزاع کی شکار ایک ایسی قوم کا فرد تھا جس پر جادو کا سا اثر ختم ہو چکا تھا۔ اُسے دوسرے ایشیائی ممالک کے ساتھ یکا گت کا احساس بھی ہونے لگا، خصوصاً اس وجہ سے کہ وہ سب بھی ایک ہی کٹڑ جال میں پھنسے ہوئے تھے، ایک ہی آہنی زنجیر سے بندھے ہوئے تھے جو مشرق کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلی ہوئی تھی (من و سلوئی)، اور ہندوستان کی طرح وہ بھی مغرب کی محکومی سے خود کو آزاد کرانے کی جدوجہد کر رہے تھے۔ یہ ایشیائیت راشد کے دوسرے مجموعہ 'کلام ایران' میں اجنبی میں زیادہ نمایاں ہوئی ہے۔ اس مجموعے کا یہ نام اُن کے کلام کے پہلے

مجموعے کے نام 'مادرا' کی طرح غلط ہے جیسا کہ اس میں شامل نغموں سے اندازہ ہوتا ہے؛
راشد اس ملک (ایران) میں انجمنی نہیں تھے بلکہ یہ تھے جیسے اپنے ہی دیس میں ہوں۔

ہندوستانی نوجوان نے اپنے غیر ملکی حکمرانوں سے سرتابی کرنا تو سیکھ لیا تھا لیکن دوسری جنگ
عظیم کے حمیزہ تمامشے میں نازیوں اور ان کی حامی قوتوں کے خلاف اُسے خواہی خواہی اپنے
بدیہی حکمرانوں کی صف میں کھڑا ہونا پڑا۔ اُسے غلامی کی بندشوں کی گرفت اور دباؤ اور اپنے
بے آسرا ہم وطنوں کی بدبختی کا شدت سے احساس تھا۔ صدیوں کی دم کھونٹنے والی پابندیوں
کی وجہ سے ہندوستانی نوجوان جنسی نا آسودگی کا بھی شکار تھا۔ چنانچہ اپنا 'انتقام' وہ ایک غیر
مہذب طریقے سے حکمران قوم کی ایک عورت کو اپنے بستر کی زینت بنانے میں سمجھتا تھا۔
(لغز 'انتقام')

اُس کے لیے اب نہ تو اپنے تمام تر قصوف اور کزور ہوتے ہوئے ڈھانچے کے ساتھ روایتی
مذہب میں کوئی دلکشی ہو سکتی تھی، نہ صدیوں پرانے بے روح سماجی رواجوں میں جن کو
'اخلاقیات' جیسے شاندار لفظ کا جامہ پہنایا جاتا تھا، اور نہ ہی شاعری میں عشقیہ موضوعات کے
'مہذب' اظہار میں۔ ماضی کی وہ 'عظمت' جس نے بعض تاریخی اسباب کی وجہ سے کچھ پیش
رو شاعروں اور ادیبوں کے ذہنوں میں گھر کر لیا تھا، اس نوجوان کو نہ رہا جسکی۔ ایران میں
مقیم راشد کے الفاظ میں یہ ہندوستانی نوجوان اکثر اپنے آپ سے یہی کہتا ہوگا:

جب سب نگاہیں ہوں ماضی کی جانب
وہاں راہرو ہیں فقط عازمِ نارسائی (نارسائی)

اور یہ بھی:

ہم محبت کے خرابوں کے مکین
سچ ماضی میں ہیں بارہاں زدہ طائر کی طرح آسودہ...
ایسے تاریک خرابے کہ جہاں
دور سے تیز پلٹ جائیں ضیا کے آہ...
ہم محبت کے خرابوں کے مکین

ریگ دیروز میں خوابوں کے شجر پر رہے
سایہ ناپید تھا، سائے کی تنہا کے تلے سوتے رہے!

(ریگ دیروز)

جواہر لال نہرو سے مستعار لفظوں میں راشد بھی اس بات کی وکالت نہیں کر سکتا تھا کہ جو کچھ
مردہ ہو چکا ہم اپنے وجود میں اس کی پرورش کریں کیوں کہ وہ تو موت کو دعوت دیتا ہے۔
راشد نے تو حقیقت میں ان لوگوں کو طغی و تکبر کا نشانہ بنایا ہے جو اپنے حال کی پریشانیوں
سے نجات پانے کے لیے ماضی کے ظاہری طور طریق سے غلاموں کی طرح چٹے رہتے ہیں۔
خود ان کے الفاظ میں ”زندگی ایک پیرہ زن بن گئی ہے جس کے ماضی کے کتوں میں جو صدا
کچھ بھی نہیں!“

اسی طرح یہ نوجوان اُن آمروں اور بادشاہوں کو بھی ناپسند کرتا تھا جن کی رازداری حد سے
گزری ہوئی ہوتی تھی۔ جو اپنے انکار کے قید خانے میں محصور سے رہتے تھے ایسے زنداں
میں جہاں گھوم پھر کر نگاہیں انہیں فقط اپنا ہی چہرہ دکھاتی تھیں، جہاں وہ ہر عقیدے کو اپنے
الہام کے ہیڈ کور میں دیکھتے تھے، جہاں ایک چھوٹا سا روزن بھی نہیں ہوتا تھا جس میں ملتے
کے انکار کی اک کرن کا بھی گزر ہو سکے۔

جنگ، سامراجیت، رنگ و نسل کا امتیاز اور بعد میں مغربی آدمی پر صنعتی تہذیب کے جادوئی اثر
کا ٹوٹ جانا زندہ حقیقتیں تھیں اور راشد یہ جانتے تھے کہ ان سب کا انسان کے مقصوم سے گہرا
رشتہ ہے۔ رسم و رواج میں جکڑے سماج میں، جس میں سارا زور ظاہری مذہب و اخلاق پر تھا،
راشد نے پوری شدت اور زندہ دلی سے باغیانہ آواز بلند کی۔ ان کی ابتدائی نظموں میں سے
ایک نظم میں مسجد شہر کی مینار کے سائے میں ایک اندھیرے حجرے میں، اپنے بے کار خدا کی
ماند بے بس بیٹھا مفلسی اور مایوسی کا شکار ایک ملّا نے حزیں راشد کے نزدیک ”تین سو سال
کی دلت کا نشان“ تھا (نظم در پیچے کے قریب)۔

بعد میں بھی طنزیہ پیرائے میں انہوں نے کہا:

ہمارے اعضا جو آسمان کی طرف دُعا کے لیے اُٹھے ہیں...

مقام نازک پہ ضرب کاری سے جاں بچانے کا ہے وسیلہ
کہ اپنی عمر دمیوں سے بچنے کا ایک حیلہ؟

(وہ حرف تھا)

راشد نے افلاطونی عشق کے تصور کا بھی مذاق اڑایا (حزن انسان)۔ وہ آسکر وانڈلڈ کی مدہوش دنیا میں شعلہ ساماں ہیجان انگیز رنگین تصاویر کے خدو خال یا حافظ، خیام اور آسکر وانڈلڈ کے پیش کردہ کسی خوب صورت 'خواب' سے بے دیوانگی کے جذبے میں بہہ جانے والوں میں سے نہیں تھے۔ انھوں نے اس خواب سے بے کوزندہ انسانی وجود کی صورت میں دیکھنے کی تمنا کی (نظم 'خواب آوارہ')۔ انھوں نے ایسے عشق انسانی کی تمنا کی جو رنگ و نسل یا دنیا کی جغرافیائی حدود کو نہیں مانتا۔ وہ جانتے تھے کہ ان کی تمنا کیا ہے۔ خود اُن ہی کے الفاظ میں:

"ایک سودا ہی سہی، آرزوئے خام سہی

ایک بار اور محبت کر لوں

ایک انسان سے اُلفت کر لوں!"

(جراثیم پرواز)

انھیں حسن مطلق یا ماوراء کے معنی و نیست کی جستجو نہیں تھی، ان کے پہلے مجموعے 'ماوراء' کا عنوان بھی بر خود غلط ہے کیوں کہ اس کی نظمیں 'ماوراء' کے مقابلے میں 'اب' اور 'بہیں' (یعنی اسی دنیا) سے متعلق ہیں اور خاص طور پر مشرق کے ان تیرہ و تار حالات سے جن میں بے روح مذہب، تقدیر پرستی اور بے زور تصوف سے وابستگی نمایاں تھی اور اس کے ساتھ ساتھ مغرب کی آقا بیت کی وجہ سے اور سنگین ہوتی ہوئی مفہمی اور ناداری بھی۔ وہ لذت اور عیش و آرام میں جلا ہونے کو بھی نہیں سراہتے۔ وہ غور و فکر اور سماجی شعور رکھنے والے آدمی تھے جس کے نزدیک عیش کوئی میں جلا ہونا سماجی حقیقتوں سے گریز کے مترادف تھا، یا پھر گرد و پیش کی ذلت، فلاحی اور دکھ بھری زندگی کے اندمیرے پانچوں میں بے مقصد ہے جانے کے نوع انسان کے حقیقی حالات نے انھیں اپنی طرف کھینچا۔ یہی وجہ ہے کہ اپنی ابتدائی نظموں میں جنس پر بہ ظاہر مسلسل توجہ دینے اور بعد میں اُن نیکی کے پرستاروں (Virtueist) سے ناپسندیدگی کے اظہار کے باوجود جو روئے زمین سے جنس کا مفایا کر دینا چاہتے ہیں (نظم میں کیا کہہ رہا تھا)

راشد زندگی کو ایسے 'خونیں' بھڑیے کے مانند بتاتے ہیں جو اس شخص کا پیچھا کر رہا ہے جو شخص
گاہوں اور کینے کی عیش و عشرت کی زندگی گزارنے میں مصروف ہے ('رخص')۔ اسی وجہ سے
راشد کے ہاں طنز اور ایک دم کٹی در آتی ہے۔ اپنی ایک ابتدائی نظم میں بھی عاشق اپنی محبوبہ کی
آرزوؤں کو اس کے سینے کے گہکانوں میں ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رہنکھتا ہوا دیکھتا
ہے۔ (بے کراں رات کے سناٹے میں)۔ یہ ایسا استعارہ ہے جو بیک وقت سیاسی بھی ہے
اور شاعرانہ بھی۔

جدید تنقید پسند شخص کی طرح راشد یہ مانتے ہیں کہ آدمی کسی کی بھی نگرانی (یا قید) میں نہیں
ہے۔ مصیبتوں میں مبتلا بنی نوع انسان کے لیے وہ کسی 'ارض موعود' (کے تصور) پر یقین نہیں
رکھتے۔ ان کے خیال میں انسان اپنی 'ژولیدہ کاریوں کے طفیل دانا' ہوتا جاتا ہے (حرفہ
تہا)۔ مزید 'ہمارا المیہ یہ ہے کہ:

اپنی ہی ذات کے ہم سائے ہیں
آج ہم خود سے بہت دور نکل آئے ہیں
(نظم 'خود سے ہم دور نکل آئے ہیں')
اور یہ بھی کہ "ہم جانتے ہیں کہ ہم بجائے خود کوئی مقصد آخری نہیں ہیں"

یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم، نہ وصال ہم
جسے لو کہ خار سے چھید دیں
وہی ایک نقطہ خال ہم...

(ہم تن نشاط وصال ہم)

اور پھر:

...ہم ہیں... جیسے وہ حرف تہا
...خوش و گویا
جو آرزوئے وصال معنی میں جی رہا ہوا

(وہ حرف تہا)

ایک اور نظم میں وہ کہتے ہیں:

اس تسلسل کے صحرائیں جہاں ہم ہیں:
عشق ہو، کام ہو، یا وقت ہو یا رنگ ہو
خود اپنے تعاقب میں رواں
اپنی ہی پہنائی تک
کیسے اک دائرہ بن جاتا ہے!

(بے صدا صبح پلٹ آئی ہے)

اور یہ بھی:

تسلسل کے صحرائیں...
مئے حادثے جن کے دم سے تسلسل کا رد یا یقین...
وہ سمت و صدا جو سفر
کا نشان تھیں
وہی منہجائے سفر بن گئیں!

(تسلسل کے صحرائیں)

اس طرح جدید دور کے ہائیر آدمی کی طرح راشد کو بھی ایسا کوئی انداز نظر نہ چھا جس پر وہ یقین کر لیتے۔ بت شکنی کے انداز میں انھوں نے سبھی معلوم خداؤں کو جھوٹا کہہ کر ان سے احتراز کیا۔ رومانی مثالیت پسند کے طور پر، جیسا کہ ان کا رجحان تھا، انھوں نے انسان پر اعتماد اور اجتماعی فکر کو اپنا خدا بنایا اور ایک پجاری کی مانند انھوں نے اپنے مخصوص ارکان پر رے کیے کیوں کہ بطور شاعر ان کے ذہن میں شاعری کا اپنا ایک تصور تھا۔ انھوں نے یہ بھی نہیں مانا کہ ایک بے ترتیب میز می دنیا میں شاعری بھی بے ترتیب میز می ہوئی چاہیے۔ خود ان کے الفاظ میں ان کی شاعری ان لوگوں کے لیے ہے ”جن کا شعور نئی سماجی بیداری کا پروردہ ہو“۔ ان کے نزدیک شعر گوئی ایک سنجیدہ عمل ہے، ایک آزاد روح کا مکمل وابستگی کے ساتھ اظہار۔ اور اس اظہار کو قوت و توانائی بخشنے کے لیے انھوں نے خود کو ”سفاک دنیا داری اور سیاسی و سماجی معاملات کی مادہ پرستی“ سے علاحدہ نہیں رکھا۔ اپنے منفرد انداز میں وہ کہتے ہیں:

... صرف پتھر ہی بے غم ہے پتھر کی بات سنی ہے!

(میں کیا کہہ رہا تھا)

دوسری جنگ عظیم کے دوران جب وہ ایران میں تھے، اپنے رومانی حقیقت پسندانہ انداز میں انھوں نے کہا تھا:

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو!

کہ دیکھی ہیں میں نے

ہمالہ و آئندہ کی چوٹیوں پر شعاعیں

انھیں سے... خورشید پھوٹے گا آخر

(تیل کے سوداگر)

جس سے ایک نئی دنیا کی تعمیر میں مشرقی ممالک (جو آئندہ تیسری دنیا کہلائے) کے رول میں راشد کے یقین کا اشارہ ملتا ہے۔ اور اس طرح اس سلسلے میں وہ کبھی سادہ لوحی یا دوسوے کا شکار نہیں رہے۔ بعض نظموں میں علامت نگاری کے باوجود جیسا کہ ہم اس مضمون میں آگے دیکھیں گے، انھوں نے کبھی اپنی فنی باطنی دنیا میں فرار کی راہ تلاش نہیں کی۔ اپنی تربیت اور مزاج سے منضبط اور فطرتاً حساس ہونے کی وجہ سے ان کی طبیعت میں ایک طرح کی فنی تھی لیکن وہ کبھی غیر خلص یا کنز نہیں رہے۔ وہ مجھول لوگوں سے اور اُن سے جو اپنے آپ کو لائق رکھتے تھے، نو دولتوں سے اور وقت کے سوداگروں، خوشامدیوں اور دولت پرستوں سے نفرت کرتے تھے اور اُن کا مذاق اڑاتے تھے اور وہ اُن کے خیال میں ”متنی زیادہ ہیں، انسان کم“ (تعارف)۔ اس طرح انھوں نے خود کو فنی احساسات میں پھنسے رہ جانے یا عالم تخیل میں بے لگام اُڑان بھرنے سے بچالیا۔ ان کی نظمیں گہرے غور و فکر کی حامل، سماجی کوائف سے پیدا شدہ اور اس قدر مربوط ہیں کہ ان میں سے اکثر میں جمالیات اور عملی زندگی کی یک جان ہو جاتی ہیں۔ اس طرح انھوں نے موضوعات کی اُس وسعت کا بھرپور فائدہ اٹھایا جو اُن سے پہلے حالی اور اقبال نے دنیائے شاعری کو دی تھی۔ لیکن حالی کے برخلاف وہ اپنے موضوع کو براہ راست بیان کرنے کی بجائے شاعرانہ استعاراتی انداز میں پیش کرتے تھے۔ انھوں نے اپنی شاعری کو فلسفے کا اعلان نامہ بنانے کی کوشش بھی نہیں کی،

جیسا کہ اقبال نے کی تھی حالاں کہ دونوں کے ہاں تخلیقی عمل کی اٹھان دماغ یعنی غور و فکر سے ہوتی ہے۔ دونوں ہی ایران کے صوفی شاعر حافظ (وفات ۱۳۹۰ء) سے ناخوش تھے جن کی غزلیں، بقول راشد ”مشرق میں خوف کی لہروں کے دوش بدوش چلتی ہیں“ (اس بیڑ پہ ہے بوم کا سایہ)۔ البتہ اقبال نے ”اسرا بخودی“ کی بعد کی اشاعتوں میں سے وہ نامناسب اشعار قلم زد کر دیے تھے جو انھوں نے حافظ کے لیے کہے تھے۔ وہ عالم اسلام کے عظیم صوفی شاعر رومی (وفات ۱۲۷۳ء) سے متاثر ہوئے۔ راشد نے بھی اپنے دوستوں کو کئی خطوں میں رومی کا تعریف آمیز حوالہ دیا ہے اور ایک نظم میں بھی جہاں وہ کہتے ہیں:

... ریت کی سرحد پہ جو روح ابد خوابیدہ تھی
جاگ اُٹھی ہے ”ہلکوہ ہائے نے سے وہ...“

(دل، مرے صحرا نور و پیر دل)۔ وہ عربی کے شاعر معری (وفات ۱۰۵۷ء) کے بھی معترف ہیں جنھیں نکلسن نے اپنی کتاب عربیوں کی ادبی تاریخ (A Literary History of the Arabs) میں دانا شک پرست اور قویٰ کہا ہے (وہ حرف تھا)۔ اقبال کے ہاں نظریات پر اصرار ہے جب کہ راشد کے ہاں ذات پر۔ بعض نظموں میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راشد نے ایک خود آگاہ، برتر شخص کا رول اختیار کر لیا ہے۔ ایک ایسے آدمی کا جو اس بات کا ادراک رکھتا ہے کہ دنیا میں دانائی کس قدر کم ہے (اے سمندر اور مجھے دماغ کر)۔ موخر الذکر نظم کو بلکہ حقیقت میں راشد کی بیشتر شاعری کو سیاسی اور سماجی تناظر میں ہی رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ یہ انسانی ضمیر کے بحران کا زمانہ تھا، جنگ سے تباہ حال مغرب میں مایوسیوں اور اندھیرے کا دور تھے آزاد ہونے والے ایشیائی اور افریقی ملکوں میں تذبذب کا۔ اس زمانے کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں سائنسی عقلیت پسندی کی اہمیت کم ہو گئی تھی اور مغربی فلسفیانہ فکر و جدیت کی طرف مائل تھی۔ دل مرے صحرا نور و پیر دل کی مانند یہ نظم بھی اپنے پیکروں کے اعتبار سے راشد کی بہترین نظموں میں شامل ہے۔ اس کے پیکر اپنے اپنے علاحدہ وجود کے حامل نظر آتے ہیں لیکن یہ اپنی جڑوں سے کٹے ہوئے نہیں ہیں۔

لیکن اقبال کی طرح راشد درس و ترفیب سے بالقصہ دل چسپی نہیں رکھتے۔ راشد اور اقبال دونوں ہی مختلف سطحوں پر رومان پسند تھے۔ لیکن اقبال واضح طور پر ایسے دانشور تھے جنھیں

زندگی سے متعلق اپنے فلسفے پر اصرار تھا، جب کہ راشد غیر دانشور ہونے کی طرف مائل تھے، جیسا کہ ان کے ایک انٹرویو سے ظاہر ہے جو انھوں نے بعض امریکی اسکالرز کو دیا اور جس کا ترجمہ ان کے تیسرے مجموعے میں شامل ہے۔ راشد مجرد اور ادعائی تصورات پر اعتبار نہیں رکھتے تھے۔ وہ انسانی رویوں کے تنوع میں یقین رکھتے تھے۔ وہ یہ مانتے تھے کہ فرد کی آزادی اور خیالات کے آزادانہ تبادلے ہی سے ہماری نئی فکر، نیا معاشرہ اور نیا شہر جنم لیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک شاعر کی صلاح ہے جو خوشی کے مقاصد کو حاصل کرنے کے لیے افزائشِ علم کے طریقوں کو اہمیت دیتا ہے، یہ ایسے سماجی فلسفے کے مشورے سے بالکل مختلف ہے جس کے پاس اس کے تذکرہ کی تدبیر ہو اور وہ اس بات کی تلقین کرے کہ یہ مقاصد حاصل ہی کیے جائیں (ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے)۔

اپنے وطن کی اور ان ممالک کی جن کا انھوں نے سفر کیا، حقیقی صورتِ حال جس کی تاب مقاومت نہیں تھی، یعنی سیاسی اور سماجی حالات، پسپا ہوتی ہوئی نوآبادیت، اُبھرتے آگے بڑھتے ہوئے ایشیا اور افریقہ اور ان کی ذلت آمیز غریبی، صنعتی تمدن سے مغربی آدمی کی سرزدگی سے نجات، اور جدید آدمی میں اپنے ہی سے اجنبیت کا سا احساس اور اس کا اضطراب۔ یہ سب ایسی جائگاہ حقیقتیں تھیں جو شاعر کی حساس روح میں قطرہ قطرہ اُتر گئیں اور راشد کی شاعری کی صورت میں ان کا اظہار ہوا۔ اسی لیے ان کی بعض نظموں کا لہجہ تلخ ہوتا گیا (مثلاً شاعر در ماندہ، در سچے کے قریب اور ان کے دوسرے اور تیسرے مجموعے کی بعض نظمیں)، اور ان کی نئی نئی تشبیہات و استعارات، جو عموماً خارجی حقیقت اور باطنی احساس کی ہم آہنگی اور ایک نئے احساس کا خوب صورت ثمر ہیں، بعض اوقات کرخت اور قبیح ہو جاتی ہیں۔ ان کے پیکر محض تصوراتی یا آرائشی نہیں ہوتے؛ یہ پیکر زیادہ تر مادی اشیاء سے ماخوذ ہوتے ہیں اور ان کی شاعری میں بے حد اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ وہ ہوا میں تیرتی ہوئی کوئی ایسی چیزیں نہیں ہیں کہ بے ارادہ کہیں سے بھی اٹھایا اور نظم میں پرو دیا۔ یہ خوب غور و فکر کا نتیجہ ہیں، محض تصور یا سرد احساسات یا بے تعلقی کا نتیجہ نہیں ہیں۔ راشد کے نزدیک اگر استعارہ فعال نہیں ہے تو پھر وہ کچھ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حلقۂ ایربابِ ذوق کے اراکین سے زیادہ قربت رکھنے کے باوجود، جو عدم تقلید اور نئی باتوں کے تجسس کے اپنے میلان کا

علانیہ اظہار کرتے تھے اور اس کے باوجود کہ خود وہ شاعری کو کسی سماجی منصوبہ بندی یا پھر
 ”زیادہ سے زیادہ لوگوں کی زیادہ سے زیادہ فلاح و بہبود“ کے کسی بھی پروگرام سے وابستہ
 کرنے پر سخت لعن طعن کرتے تھے، ان کی تخلیقات نے انھیں اردو کے ان ’ترقی پسند‘
 شاعروں کے قریب تر کر دیا جو ایک مخصوص سیاسی نظریے کے ساتھ ادب برائے زندگی کا
 اعلان کرتے تھے۔ لیکن راشد نے چوں کہ خود کو ان بندھے نکلے یعنی بندھنوں سے آزاد کر لیا
 تھا جنہیں وقت نے اعتبار بخشا یا پھر مسترد کر دیا تھا، اس لیے وہ روایت پرستوں/تقلید یوں اور
 ’ترقی پسندوں‘ دونوں ہی کے اشتعال کا سبب بنے رہے۔ اول الذکر لوگوں کے نزدیک ان
 کی شاعری جنس زدگی، تھکیک یا مہلوم اور ایسی نامافوس زبان سے عبارت تھی جو بعض اوقات
 نثری تراکیب سے متصل ہو جاتی تھی، جو ظاہر ہے نتیجہ تھا مواد اور ہیئت کے نئے پن کا۔ ’ترقی
 پسند‘ ان سے بدحرہ ہوتے تھے اس لیے کہ وہ اپنی شاعری پر کوئی نظریاتی نشان (RIBBON)
 لگانے کو تیار نہ تھے، حالاں کہ ان کے موضوعات اور مواد بالعموم وہی ہوتے تھے جو ترقی
 پسندوں کے۔ اپنی ایک نظم (بہارِ اوست) میں تو انھوں نے واضح طور پر اس کمیونزم سے اپنی
 ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہے جس کا اسٹالن کے دور کے روس میں بے جا استعمال ہو رہا تھا۔
 بائیس بازو والوں کی طرف سے ’شخصیت پرستی‘ کی مذمت تو اس کے کافی بعد میں کی گئی۔
 راشد کے خیال میں اسٹالن کے دور حکومت میں روس میں مارکسزم کا وہی انجام ہوا جو ان
 اصلاحی عقائد کا ہو جاتا ہے جن کے ماننے والوں کے ہاتھ میں حکومت آ جاتی ہے۔ خود
 سوویتوں میں Perestroika (کشادگی) کے رجحان کے ظاہر ہونے پر وہ یقیناً خوش ہوتے
 اور اس کا استقبال کرتے۔ راشد یہ مانتے تھے کہ سوشلزم کا آنا یقینی ہے لیکن اس کو انسانی تمدن
 کے سفر میں محض ایک اور قدم سمجھنا چاہیے۔ جواہر لال نہرو سے مستعار لفظوں میں کہہ سکتے
 ہیں کہ راشد اتنے فرویت پسند اور شخص آزادی میں یقین رکھنے والے تھے کہ ضرورت سے
 زیادہ فرماں روائی کو وہ پسند ہی نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ اس
 آزاد باطنی کا کوئی بھی گرم جوش حامی جس کے راشد دعویدار تھے، اس بات سے انکار نہیں
 کر سکتا کہ تمدن کے سفر میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب کسی باضمیر شاعر/فحش کے لیے تعلق
 (یا بے نیاز) رہنے کا امکان ہتی نہیں رہتا۔ اور اسی طرح راشد بھی جانب دار اور حمایتی
 ہو جاتے ہیں اور مظلوموں اور مجبوروں کے ساتھ خود کو وابستہ کر لیتے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں

سماجی شعور جس طرح حاوی ہے اُسے کوئی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ انھوں نے کوشش تو بہت کی کہ اپنی ایسی نظموں کو وہ 'سیاسی جذبات کا طوفان' نہ بننے دیں اگرچہ ان کی یہ کوشش اکثر ناکام رہی؛ لیکن انھوں نے کبھی بھی ان کے استاد سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی۔

'ترقی پسندوں' کی طرح راشد بھی اپنی ان نظموں میں کسی ابہام کا شکار نہیں ہوئے جن کے موضوعات سیاسی اور سماجی تھے۔ ان کے پہلے مجموعے میں شامل 'شاعر در ماندہ' سے لے کر تیسرے مجموعے کی نظم 'دل، میرے صحرا نور و بیدار' تک ان کی شاعری میں زندگی کی ٹھوس حقائق کے تئیں ایماندارانہ وابستگی اور واضح اظہار پر مستقل زور بہ آسانی دیکھا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ ہمیشہ اپنی نظموں کو ہم عصریت سے مادارے جانے کی کوششیں کرتے تھے، خصوصاً اپنی بعد کی نظموں کو زبان کے تخلیقی استعمال کے علاوہ اسلامی مشرق سے متعلقہ اسطوری اور تاریخی موضوعات کی توسیع ان کی شاعری کا اہم وسیلہ ہے۔ ٹھیک اسی وجہ سے واضح طور پر یہ کہنا زیادہ مشکل نہیں کہ دوسرے شعرا کے یہاں ہم عصریت پائی جانے کے باوجود راشد کو (ایسی خصوصیت جس میں وہ اقبال کے شریک ہیں) ابھی تک برصغیر میں ایک سچے ہیرو کی تلاش ہے۔

آزادی کی جدوجہد اور آزادی کے بعد برصغیر میں ریٹیکلف لائن کے دونوں طرف کس کس طبقے کے اور کیسے کیسے لوگ قومی رہنماؤں کے چاروں طرف منڈلانے لگے تاکہ آزادی کی پہلی فصل کاٹ لیں، پہلے پھل بٹور لیں! راشد کے نزدیک یہ انسان کی تکلیفوں اور استحصال کا، ایک سواہن روح کا منظر پیش کر رہے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ آزادی کے بعد کے دور میں اردو کے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کے ذہنوں پر یہی موضوع حاوی رہا۔ راشد کے یہاں بھی اسی پر زور ملتا ہے۔ 'سوغات' اور 'سہا ویراں' نظموں میں یہ بہت شدت سے استعارے کے پردے میں موجود ہے۔ آخر الذکر نظم کا مرقع تناظر نہایت وسیع ہے۔ راشد نے برصغیر میں آزادی کے بعد کی صورت حال اور داستانِ ماضی کی روایت میں ایک معروضی مماثلت ڈھونڈ نکالی ہے اور وہ اس کو مزید آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ملک سہا جو ابھی آزاد ہوا ہے، ہم جو شاطریوں کے قدموں کے نشان لیے اب دیران اور آسیب کا مسکن ہے اور (جدید عہد کا) سلیمان سر بہ زانو، ترش رو، ٹمکنیں، پریشاں مؤاپس ہے کیوں کہ اسے اپنے لیے اچھی خبر

لانے والے قاصد کی واپسی کی اب کوئی امید باقی نہیں۔ واقعی اُس وقت کی (آزادی کے بعد کی) عالمی صورت حال ہی ایسی تھی کہ جس میں نوآبادیات کی توسیع کی کوئی صورت نظر نہیں آتی تھی۔

سیاسی صورت حال سے تحریک پا کر کئی مئی نظموں میں ایک اور نظم ’اندھا جنگل‘ ہے جس میں تازہ تازہ آزاد ہونے والے مشرقی ممالک کو خصوصی طور پر ذہن میں رکھا گیا ہے۔ ایک اور نظم میں کیا کہہ رہا تھا میں وہ استعارے کی مدد سے اس جانی پہچانی حقیقت کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ درختوں کی طرح (جن کی جڑیں کسی زمانے میں بڑی مضبوط ہوتی ہیں اور جو وقت کے ساتھ بے رس اور خشک ہونے لگتے ہیں) قدیم روایات بھی تبدیلی کی آندھیوں کا سامنا کر کے بھی مشکل سے ختم ہوتی ہیں۔ یہ صورت حال معاصر تاریخ میں انجانی نہیں ہے کہ بعض نوآزاد ممالک میں پرانے پاسان اپنے فرسودہ خیالات کے ساتھ اپنا اقتدار قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ نظم ’نئے گناہوں کے خوشے‘ میں یہ موضوع زیادہ وسعت اور شدت احساس کے ساتھ نظر آتا ہے، اپنی ایک اور پہلے کی نظم ’درویش‘ میں نئے نئے کامیاب رہنماؤں کو راشد پہلے یہ حجبہ کر چکے تھے کہ ظالمانہ قوانین کی، رے بھیک مانگنے والے درویش کو تو خاموش کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے افلاس کو دور نہیں کیا جاسکتا۔

جب نوآبادیاتی طاقتوں کو پسا ہوتا پڑا تو ان کی اپنی راجدھانیوں میں بھی حالات اچھے نہیں تھے۔ راشد کو اس بات کا احساس تھا کہ انیسویں صدی کی سرمایہ داری کا، مشینوں پر اپنے اعتماد کے باوصف کوئی مستقبل نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مغربی آدمی کو یہ سمجھ میں آنے لگا تھا کہ قدرت پر بڑھتے ہوئے تسلط، توسیع اور استحصال کے باوجود اس کے لیے امن چین نہ تھا۔ اس نے مشینوں کا جس طرح استعمال کیا تھا اس سے وہ مصیبتوں اور تصادم کی صورت حال میں مبتلا ہو گیا تھا۔ اور وہ ایک کھل چاہی لانے والی جنگ کے دہانے پر کھڑا تھا۔ راشد نے یہ ٹھیک ہی محسوس کر لیا تھا کہ مغربی آدمی نے اگر اپنا رویہ نہیں بدلا تو پھر اُس کے لیے واپسی کا کوئی راستہ نہیں بچے گا۔ اسلامی تاریخ کے ایک کردار (ابولہب) کو حوالہ بنا کر راشد نے اشارہ کیا کہ مغربی نوآبادیاتی طاقتوں نے مشین کی طاقت کو اپنی نفع خوری کا ذریعہ بنالیا ہے۔ نوآبادیاتی قوتوں کے ہاتھوں میں مشین ایک ایسی دہن کی مانند ہے جو ”گلے میں

سانچوں کے ہار لائی... تو سر پہ ایندھن...۔

اپنی ایک اور نظم 'ایک اور شہر' میں وہ کہتے ہیں کہ مغربی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جس میں بھی نہ ختم ہونے والی غفلت کی حکمرانی ہے، پیسہ واحد پیمانہ ہے اور جہاں (انجان) خوف کا تسلط ہے۔ مغرب کے لوگ اپنے جنت نظیر شہروں میں محض افقی آدمی بن کر رہ گئے ہیں اور جو لوگ اس زندگی سے زیادہ لطف اندوز ہو رہے ہیں وہ ایسے فولادی دیوبن چکے ہیں جن کو اپنی رگوں کے لیے نئے خون کی ہمہ وقت تلاش ہے (ایک اور شہر)۔ ایک اور نظم (کون سی آنکھوں کو سلجھاتے ہیں ہم؟) میں راشد اس طائر زمانہ/دفتری شہری معاشرے کی زندگی کو غیر معتبر ٹھہراتے ہیں جس میں ہر شخص ڈینی افسردگی، بے کفنی میں جیتا ہے اور اپنے سماجی رشتوں کا بھی حساب کتاب رکھتا ہے۔ جسم کا رگ ہیں بن جاتی ہیں اور ہم خود ان کا ایندھن!

راشد کا شعور و احساس ان کو آدمی کی مادی ترقی کے باوجود اس کے کھوکھلے پن اور المناک آنکھوں سے غافل نہ رکھ سکتا تھا۔ ٹیکولوجی کے فروغ اور اس کی دی ہوئی سہولیات کا اعتراف انسان احساس تفکر کے ساتھ ہی کرے گا۔ یہ فروغ ہمیں عزیز ہے لیکن اس سے پیدا شدہ اداسی اور خوف کی کیفیت کو ہم نظر انداز نہیں کر سکتے، کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ اس کی اختلاقیات کا تعلق، بعد الطبیعیات سے نہیں ہے بلکہ اس کا کردار بنیادی طور پر سماجی اقتصادی ہے۔ جیسے جیسے پیسہ اور مادی ترقی زیادہ اہم ہوتی جا رہی ہیں اور انھیں بذات خود ایک قدر سمجھا جانے لگا ہے، سارے معلوم سماجی رشتے بھی ٹوٹنے جا رہے ہیں۔ ہر طرف شور و شغب کے باوجود ایسا سناٹا ہے کہ کسی کو اپنا نام تک یاد نہیں آتا (اسرائیل کی موت)۔ انسان خود کو بے یار و مددگار اور تنہا محسوس کرتا ہے۔ ایک انجانا خوف فرد کو اس وقت اپنی گرفت میں لے لیتا ہے جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس کے آس پاس کوئی نظر ہی نہیں جسے وہ تمام سکے۔ باطنی شکست کا، اپنے آپ سے بیگانگی کا اور زندگی کے بے معنی ہونے کا یہ احساس ان کی کئی نعمتوں میں موجود ہے۔ نظم 'طلب' کے تیلے میں وہ کہتے ہیں:

...ہم... بڑھے جا رہے ہیں
کہ ظلمتِ شب میں تجہا
پڑے نہ رہ جائیں —

بڑھے جا رہے ہیں
 نہ جینے کی خاطر
 نہ اس سے فردوں زندہ رہنے کی خاطر
 بڑھے جا رہے ہیں...
 کسی فرد کے خوف سے بڑھ رہے ہیں
 جو باطن کے ٹوٹے درجوں کے پیچھے
 شرارت سے ہنستا چلا جا رہا ہے!

فلکست خوردگی اور خوف کے ساتھ کسی نئے خیال کی پذیرائی (یا خیال آفرینی) مشکل سے
 مشکل کام ہوتا چلا جاتا ہے۔ خیال کی ترجمانی کے لیے لفظ 'غزال' کا مناعانہ استعمال کرنے
 میں جس کے لفظی معنی ہیں وہ ہرن کا بچہ جس نے بس بھی چلنا سیکھا ہے اور جس کی ٹاف مشک
 میں تبدیل ہو جاتی ہے، راشد نے بڑی کامیابی سے یہ کیفیت پیش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

اے غزال شب
 تری پیاس کیسے بجھاؤں میں
 کہ دکھاؤں میں وہ شراب جو مری جاں میں ہے؟
 وہ شراب ساحرِ خوف ہے
 جو عمر سے شام کے راگدور
 میں فریب رہ رہو سا وہ ہے
 ... کہ ہزار صورتوں تو ہو

میں قدم قدم پہ ستادہ ہے
 وہ جو غالب و ہمہ گیر دھبہ گماں میں ہے
 مرے دل میں جیسے یقین بن کے سا گیا
 میرے ہست و بود پہ چھا گیا!

اس نظم میں راشد واضح طور پر کہتے ہیں کہ مادی ترقی کے باوجود ولی بے چینی کے نتیجے میں پیدا
 ہونے والے شدید شکوک و شبہات اور بے عقیدگی کے سبب عہدِ حاضر کی تہذیب اور سماج

ایک ایسی سطح پر پہنچ گئے ہیں جہاں ایک انجانا خوف چھایا ہوا ہے اور یہ خوف کا عالم کسی بھی نئے تخلیقی ذوق کی آبیاری کے لیے کبھی سازگار نہیں ہو سکتا۔

اپنے تیسرے مجموعے 'لا=انسان' کی بیشتر نظموں میں راشد اُس سے زیادہ کرب و تکلیف کے ساتھ اس جدید انسان کے محسوسات کی عکاسی کرتے ہیں جو اس صورت حال سے ناخوش ہے جس سے وہ خود کو دوچار پاتا ہے، وہ جانے پہچانے معبدوں کے دروازوں کے باہر اندھیرے میں کسی کے قدموں کی آہٹ سننے کی تمنا کرتا ہے اور راشد کے الفاظ میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ اُس کی خواہش/تمنا ایک راہبہ کی طرح پروان چڑھی ہے ('بے کس و تنہا و حزیں')۔ یہ معبدوں میں ہمیشہ قید رہی ہے جب کہ (روایتی خیالات) سب مرمی کی چٹانوں کی طرح آکھڑے ہوتے ہیں اور انسان کی محبت کے گلاب کبھی نہیں کھلنے دیتے۔ یہ جو گن ہاتھ میں مشعل لیے اس موہوم امید کے ساتھ قدم مندر سے باہر رکھتی ہے کہ شاید اس کی روشنی میں شبنم کا کوئی قطرہ گھاس پر جمسلا اٹھے (نظم آرزو و راہبہ ہے)۔

ایک اور جگہ وہ کہتے ہیں:

...جسم کے ساحل آشفٹہ پر اک عشق کا مارا ہوا
انسان ہے آسودہ، مرے دل میں، سرریگی تپاں
میں فقط اُس کا قصیدہ خواں ہوں!

(ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے)

'لا=انسان' کی مساوات (Equation) میں راشد نے 'لا' کو کسی اللہ کے تصور سے وابستہ نہیں کیا۔ اس کا استعمال اس طرح نہیں کیا گیا جیسے اقبال نے لا الہ الا اللہ (زبور نجم) میں کیا ہے جہاں وہ کہتے ہیں:

... حرکت از لا زاید از الا سکون
... لا مقام ضرب ہائے پے پے
... ہر کہ اندر دسب او شمشیر لا ست
جملہ موجودات را فرماں روا است

یہاں 'لا' سے مراد الجبرے کی ایک مساوات (Equation) کی ایک مقدار (Variable) ہے جس کی قیمت حتمین نہیں ہوتی بلکہ بدلتی رہتی ہے۔ یہ انسان کی نامعلوم قدر کے لیے استعمال ہوا ہے جس کے تعین کی کوششیں ہم اپنی شاعری اور اپنے فنون میں یادِ نیاوی محاطات میں کرتے ہیں تاکہ اس خاک کو پُکریں جس کے لیے راشد یہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ کبھی پُکریں ہوا۔ جدید انسان کے محسوسات کی ترجمانی کرتے ہوئے کہ یہ باطنی خلا کسی روشنی، کسی نغمے یا خوشبو سے کبھی پُکریں ہوا... کسی ایک حرف تسلی یا کسی آہ سے بھی نہیں... وہ کہتے ہیں:

...ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں

اس خلا کو...

کسی مینار کی تصویر سے

یا رنگ کی جھکار سے

یا خوابوں کی خوشبوؤں سے

پُکریں نہ کریں؟

کہ اجل ہم سے دور

بہت دور رہے؟

نہیں، ہم جانتے ہیں

ہم جو نارس بھی ہیں، غم دیدہ بھی ہیں

جانتے ہیں کہ خلا ہے وہ جسے موت نہیں... (یہ خلا پُکریں ہوا)

لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ راشد نے اپنی شاعری میں محض تنہائی کے شکار، مایوس ذہن کی عکاسی نہیں کی ہے۔ استعاراتی پیرائے میں وہ کہتے ہیں:

...میں...

وہ شبنم کا قطرہ (ہوں)

جو صحرا میں نازل ہو لیکن

سمندر سے ملنے کا رویہ لیے ہوا (مہمان)

اس بات کو ان کی شاعری کے تصور سے یہ آسانی وابستہ کر کے دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کی ایک پہلے کی نظم 'سپائی' میں ہم دیکھتے ہیں کہ عاشق اپنی سماجی حقیقت کا شعور رکھتا ہے اور اپنی محبوبہ سے کہہ اٹھتا ہے:

زحمرے اپنی محبت کے نہ چھیڑ
اس سے اے جان پر دہال میں آتا ہے محمود
ماضی اور مستقبل دونوں سے غیر مطمئن راشد کس قسم کے سماج کا تصور رکھتے تھے، جس کے لیے وہ لوگوں کو اس طرح آمادہ کرتے ہیں:

شعور شمر ہو، یا بندہ سلطان ہو
اگر تم سے کہے: 'لب نہ ہلاؤ'
لب ہلاؤ، نہیں، لب ہی نہ ہلاؤ
دست و بازو بھی ہلاؤ
دست و بازو کو زبان و لب گفتار بناؤ
ایسا شہرام بچاؤ کہ سدا یاد رہے،
اٹل و دربار کے اطوار سے ہشیار رہو
ان کے لمحات کے آفاق نہیں!

(حرفِ ناگفتہ)

اس سلسلے میں ان کے تیسرے مجموعے کی بعض نظموں میں لفظ 'آمر' کا استعمال خاص طور پر غور طلب ہے۔ دراصل راشد مشرق اور مغرب کے آزاد ذہن افراد کی ہم آہنگی پر زور دیتے تھے۔ اپنے دور کے سیاسی خداؤں پر عدم یقین اور نجات کے خواب دیکھنے کی صلاحیت نے راشد کو ایک بے دین ملا (Priest) بنا دیا تھا لیکن سر پھر نہیں۔ اٹل ہوش و خرد (Knowing Ones) کے خوابوں کی اہمیت کو وہ خوب جانتے تھے۔ اپنی ایک نظم میں وہ کہتے ہیں:

حقیقت کی دنیا تو ہی ہے،
مگراک خیالوں کی، خوابوں کی دنیا بھی ہوتی ہے

جو آخر کار بنتی ہے تقدیر کا خطِ جادو!

(دستِ شکر)

خواب واقعی انسان کا جوہر ہیں اور وہ خود انسان کے بعد بھی زندہ رہتے ہیں۔ یک وقت استعاراتی اور علامتی بجائے میں راشد کہتے ہیں:

مری موہ جاں،

موہ کم مایہ جاں،

رات بھر زبردِ دیوار، دیوار کے پاؤں میں

ریختی، سانپ لہریں بناتی رہی تھی

مگر صبح ہونے سے پہلے

انہوں نے جو دروازہ کھولا

تو میں مُردہ پایا گیا

(مرے خواب زندہ بنے تھے)

(مری موہ جاں)

غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ 'چوٹی' (حرم دہس کی ماری تو ہے لیکن زمین سے اس کا رشتہ سدا استوار رہتا ہے اور بس مشقت ہی مشقت کیے جاتی ہے)، 'سانپ' (زہر جس کی قوت کا حصہ ہے اور بعض لوگوں کے نزدیک طاقت کا نشان)، 'دیوار'، 'رات'، 'صبح' اور 'دروازہ' وہ الفاظ ہیں جن میں معنویت ہے اور وہ نہایت اہمیت رکھتے ہیں۔ مجموعی طور پر نظم معاصر صورتِ حال سے معمور ہے جس نے انسان کو چار جانب سے اپنی گرفت میں لے رکھا ہے، لیکن اس کے پیکرِ آفاقیت کا رنگ دکھاتے ہیں کیوں کہ یہ انسان کے لیے کوہِ ہارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ اس کی ابتدائی مندرجہ سطر میں خاص طور پر ہمیں ٹینیسی ولیم کے ڈرامے The Night of Iguana کی یاد دلاتی ہیں۔

ظاہر ہے کہ راشد کے خواب ماضی کے عظیم اثرانِ ملکوں یا شخصیتوں کی تمناؤں کے خواب نہیں ہیں۔ انھیں تو وہ کابوسِ ماضی کہہ کر مسترد کر دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

...ہمارے نئے خواب کا یوں ماضی نہیں ہیں،
 ہمارے نئے خواب ہیں آدم کو کے خواب
 جہاں تک دو کے خواب!
 جہاں تک دو عائن نہیں
 کا رخ فنغور و کسری نہیں
 یہ اُس آدم کو کا مادی نہیں

(تماشہ گہ لالہ زار)

راشد کے خواب عہد جدید کے فکر آشنا آدمی کے خواب ہیں جسے ماضی میں کوئی تسکین نہیں ملتی
 اور جو اپنے اس عہد سے محروم اور تالاں ہے جس میں فکر کے تمام سرچشمے خشک ہوتے محسوس
 ہوتے ہیں... جہاں بے پایاں صحرا اور اجاڑ زمینیں ہیں... جہاں کوئی چشم بیٹا نہیں، "...دیکھنے
 کو آنکھ، نہ جینے کے لیے ہاتھ، نہ رونے کے لیے دل!" (اس بیڑ پہ ہے یوم کا سایہ)۔ جدید
 دور کا انسان اپنے ان مرے ہوئے خوابوں سے مطمئن نہیں ہو سکتا جو زوال یافتہ مذہب کے
 سہارے کھڑے توہمات کی دیواروں کے نیچے رات کو سنائی گئی فرضی داستانوں میں مدفون
 ہیں۔ خود راشد کے الفاظ میں:

...خواب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ آسمان کے نیچے
 اُڑے ہوئے مذہب کے بنا رہنے اور اہم کی دیوار کے نیچے...
 کچھ خواب ہیں آزاد کر بڑھتے ہوئے نور سے مرعوب
 نے حوصلہ خوب ہے، نے ہمت ناخوب
 ...ذات سے بڑھ کر نہیں کچھ بھی انھیں محبوب...
 کچھ جن کے لیے غم کی مساوات سے انسان کی تائین...
 ...ہے کل کی خیر ان کو مگر جو کی خیر غم
 یہ خواب ہیں وہ جن کے لیے مرحلہ دیدہ و تریج
 دل یچ ہے، سراختے برابر ہیں کہ سر یچ
 — عرض ہنر یچ!

اپنے خوابوں کی مزید تصویر کشی کرتے ہوئے راشد شیبی کی نظم Prometheus Unbound کی یاد دلادیتے ہیں جب اسی نظم میں وہ آگے یہ کہتے ہیں:

... یہ خواب مرے خواب نہیں ہیں کہ مرے خواب ہیں کچھ اور
 کچھ اور مرے خواب ہیں، کچھ اور مرے خواب
 خوابوں کے نئے دور میں، نے موردِ مصلح، نے اُسود و غور
 نے لذتِ تسلیم کسی میں، نہ کسی کو ہو پس بخور
 — سب کے نئے طور ...
 ... وہ خواب ہیں آزادیِ کامل کے نئے خواب
 ہر سعیِ جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
 آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
 اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
 یا سینہ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب

(میرے بھی ہیں کچھ خواب)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ماضی کو رد کرتے ہوئے اور حال سے بے اطمینانی ظاہر کرتے ہوئے بھی راشد انسان کی تکمیل پذیری اور انسانیت کے ارتقا کے تصور کو ترک کرنے پر مائل نہیں۔ ہاں، وہ مایوس ضرور ہوئے جس کا اندازہ ان کی نظموں سے بہ آسانی کیا جاسکتا ہے، لیکن ان کو غریب قیامت کا پیغامبر نہیں بننا تھا۔ جدید دور کے انسان کی طرح وہ اسی خوف اور ان ہی خدشات میں گرفتار ہے کہ دیکھیے ایک بہتر دنیا کے ان کے خوابوں اور خواہشوں کو پورا کرنے کا کوئی موقع ہوگا بھی یا نہیں۔ سحر سے آزاد نئے انسان کی طرح وہ بھی حیران ہیں کہ کیا کبھی لفظ اور معنی کی وحدت قائم ہو سکے گی۔ استعاراتی پیرائے میں وہ کہتے ہیں:

سمندر کی تہ میں
 سمندر کی سنگین تہ میں
 ہے صندوق —

صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا
 میں ڈبیا —
 میں کتنی معافی کی تمہیں
 وہ تمہیں کہ جن پر رسالت کے در بند
 اپنی شہانوں میں جکڑی ہوئی
 کتنی سہی ہوئی!...
 اور اب تک ہے صندوق کے گرد
 لفظوں کی راتوں کا پہرا
 — وہ لفظوں کی راتیں
 جو دیووں کی مانند
 پانی کے لہر اور دیووں کی مانند
 یہ لفظوں کی راتیں
 سمندر کی تہ میں تو بہتی نہیں ہیں
 مگر اپنے لاریب پہرے کی خاطر...
 شب و روز
 صندوق کے چار سو رنگتے ہیں
 سمندر کی تہ میں
 بہت سوچتا ہوں
 کبھی یہ معافی کی پاکیزہ مہموں کی پریاں
 رہائی کی اُمید میں
 اپنے خواص جادو گردوں کی
 صدائیں سنیں گی؟

(سمندر کی تہ میں)

لفظ "سمندر" کا استعمال یہاں پر معنی اور علامتی ہے کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ پانی زندگی کی

علامت ہے اور سمندر اگرچہ انسانی جذبات و خواہشات کا خزانہ ہونے کی علامت ہے، لیکن وہ انسان کے لیے ایک چیلنج بھی ہے، ہمت آزمائی کی دعوت بھی ہے کہ وہ اپنے فتح یابی کے خوابوں کو حقیقت میں بدلنے کے لیے قدرتی رکاوٹوں پر قابو پائے۔ نظم میں باہم ملتی جلتی آوازیں بھی قابلِ توجہ ہیں۔

ایک رومانی شاعر کی حیثیت سے راشد نے علامتوں کا جو استعمال کیا ہے میرا مقصد یہاں اس سے بحث کرنا نہیں ہے لیکن اپنی ایک بعد کی نظم 'اے سمندر' میں وہ اسی لفظ کو پھر استعمال کرتے ہیں اور میرا خیال ہے کہ راشد کے خیال میں سمندر اور دل میں اُمّیں اور آرزوئیں لیے اُن اُن گنت انسانوں میں ضرور کوئی رشتہ ہوگا جن سے وہ اس قدر تعلق محسوس کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

اے سمندر
میں رگوں کا دانہ دانہ تیرے آنسو
جن میں آنے والا جشن وصل نا آسودہ ہے
جن میں فردائے عروسی کے لیے
کروں کے ہار
شہر آئندہ کی روہج بے زماں
چنتی رہی —
میں ہی دوں گا جشن میں دعوت تجھے
استراحت تیری لہروں کے سوا
کس شے میں ہے؟

(اے سمندر)

اور مستقبل کا یہ شہر اور سماج اسی وقت ممکن ہو سکے گا جب ہم یہ مان لیں کہ "انسان سب سے بیش بہا ہے اور یہ کہ اس کی کبھی رسوائی نہیں ہونی چاہیے، جب ہم یہ مان لیں کہ ہم سب فرد ہیں، ہم پر اپنی ذات سے بڑھ کر کسی آمر کی راء رائی نہیں ہونی چاہیے" اور جب ہم "اپنے عمل سے یہ دکھادیں کہ ہم جی رہے ہیں اور ہم مذہب اور سیاست کے نابودوں پر جان نہیں

دیتے۔ اب ہم نے اپنے آپ کو اپنے ذہن کو بے مہری کے زنجیروں سے، ادھام باطن سے آزاد کر لیا ہے، جب ہی ہم یہ محسوس کر سکیں گے کہ:

...ہم تم اُس غور شدہ سے بڑے ہیں
 آہنگ حرف و معنی کے
 نغمے جس کے دامن میں
 ہم دریا سے بڑے ہیں
 ہم ساحل سے بڑے ہیں
 ہم موجوں سے بڑے ہیں
 ہم ایک بشارت سے بڑے ہیں!

(بے مہری کے تابستانوں میں)

اس طرح راشد نے وجودیت پسندوں کی مانند کبھی یہ نہیں مانا کہ نئی نوع انسان لائینی خلا میں ایک بے معنی بیٹ ہے، نہ ہی وہ نچی جسمانی یا روحانی نجات میں اپنی نجات ڈھونڈتے تھے۔ سماجی حقیقت سے ان کی وابستگی اور انسان میں ان کا اعتماد ان کی شاعری کی ممتاز خصوصیات ہیں۔ اُن کا نئے انسان اور نئے شہر کا تصور محمد و قوم پرستی والے انسان اور شہر کے تصور سے بہت بلند تھا۔ اور وہ نئے انسان اور نئے شہر پیدا ہوں گے دنیا بھر میں خیالات کے باہمی لین دین اور لوگوں کی تمام دنیا میں آزادانہ آمد و رفت اور میل ملاپ سے۔ اس سے ان کے ”اجتماعیت کی فہم و دانش“ میں اس یقین کا پتا چلتا ہے جو نئے ذہن کا وصف ہے اور جس کا سرا مغربی حریت پسندی کی روایت سے ملایا جاسکتا ہے۔ درحقیقت انسان کے ضمیر کی بیداری یا نئے آدم کے ظہور میں راشد اس قدر اعتماد رکھتے ہیں کہ اپنی ایک نظم میں کہہ اٹھتے ہیں کہ ”مک نئے سدرہ کے پیچھے نئے انسان کی ہڈ“ سنی جاسکتی ہے (گداگر)۔ اس طرح کی رجائیت ان کی دوسری نظموں میں بھی موجود ہے جہاں وہ ایک نئے شہر کی بات کرتے ہیں۔ اپنی نظم ”زندگی سے ڈرتے ہو؟“ میں وہ کہتے ہیں:

— شہر کی فسیلوں پر
 دیو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر

رات کا لبادہ بھی
چاک ہو گیا آخر، خاک ہو گیا آخر
اڑدہام انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
راہ شوق میں جیسے راہرو کا خوں لپے
اک نیا جنوں لپے!
آدی چمک اٹھے
آدی نے دیکھو، شہر پھر بے دیکھو...

(زندگی سے ڈرتے ہو؟)

اور بعد کی ایک اور نظم میں کہتے ہیں:
بس آؤ

کہ پھر شہر کو کو نہیں
... پاؤں میں بے مہری کی زنجیریں
کہیں سخت نہ ہو جائیں!
کہتے ہیں کہ ہر شعرو ہیں، نقد و ہیں ہے
انہو نیاں پھر راستہ کا نہیں، نہیں
یہ ہو نہیں سکتا!

اے شہر! ہم آئے
قافوں کے، میلوں کے
جواں میدہ فروشن کے
جواں شہر
اے ہست کے صحنوں میں
تھے سجدہ گزاروں کے
جہاں شہر

اے میری اڑاں شہر!

(یاراں سرائی)

اس طرح مستقبل کے شہر کا ان کا تصور یہ ہے جس میں نوجوان پھل فروش آوازیں بگاتے ہیں، جہاں شہد کی کھیاں جن کی غذا خالص چیزیں ہوتی ہیں اور جو دنیا کو شہد (مٹھاس) اور شمعوں (روشنی) سے معمور کر دیتی ہیں، جو اگرچہ اپنے جنلی محسوسات پر چلتی ہیں مگر ”مشعل“ جاں لیے ہر اک سمت رواں رہتی ہیں، اُس شہر میں آتی رہیں گی اور ان کے ساتھ ہوگی ”دور کی گندم و مے اور مندل اور خس... کی سوغات“۔ گلاب اور تاک کی شاخ پر یہ اتریں گی یہی سوغات لیے اور گل و تاک بھی ”اٹھالیں گے اُسے چومیں گے“۔ شہد کی کھیاں اپنے ساتھ ”رات کے ہانگوں کی خوشبوئیں اڑاتی ہیں۔ خوشبوؤں کی یہ سوغات جو زیست کی تازہ دہی، ہست کی عذرت“ کی ضمانت ہیں۔ شہد کی کھیاں جن کے ”اک پوسے سے ہر لب میں نمو آئے گی“ اور ”موت اُس شہر سے دُزدانہ پلٹ جائے گی“۔ حُسن جہاں بھی ہو اُس کو سلام! (ہم رات کی خوشبوؤں سے پوچھ ل اٹھے)

مندرجہ بالا نظموں میں بھیڑ میں سے بلند ہوتی ہوئی فرد کی آوازہ ایک ملک سے دوسرے ملک تک خوشبوؤں کے تحفے لے کر شہد کی کھیوں کی آزادانہ آمد و رفت سے یہ اعزازہ ہو جاتا ہے کہ راشد کو فرد کی آزادی پر اور سارے عالم میں خیالات اور تصورات کے آزادانہ تبادُلے پر کس قدر اصرار ہے۔ مستقبل کے شہر اور سماج کی منتظر کشی انھوں نے بعض بعد کی نظموں میں بھی کیا ہے۔ ان کی نظم ”دل مرے صحرا نور و پیر دل“ میں دنیا کی سیاسی صورت حال کے بارے میں راشد کا رویہ اور مستقبل کے سماج کا تصور ”ریت، صحرا، آگ“ اور ”کارواں“ جیسی علامتوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ نظم کے سیاق و سباق میں تو یہ علامتیں اہم ہیں ہی، اس کے علاوہ

☆ ڈبلیو بی یٹس (W. B. Yeats) کے مطابق ”شہد قدیم کے لوگوں میں شہد علامت تھا اُس مسرت کی جو نوالہ یا پیدا کرنے میں ہوتی ہے۔ اور شہد کی کھیاں بھی شیرینی کا بڑا کارآمد ذریعہ ہیں۔ اس کے علاوہ یہ کھیاں اسی جگہ واپس لوٹ آتی ہیں جہاں سے یہ اڑتی ہیں اور یہ حراجا انصاف پسند اور سنجیدہ ہوتی ہیں۔“

(Letters of W. B. Yeats, Essays and Introduction Macmillan, 1961, صفحہ 83-84)

بھی یہ نہایت اہم ہیں اور کسی وضاحت کی محتاج نہیں۔ نظم کا راوی اپنے دل کو صحرا کے بوڑھے مسافر کی مانند بتاتا ہے، جو اس نئے خواب کے ساتھ بیدار ہوا ہے کہ مشرق اور مغرب کے درمیان ایسے بے مثال ”یک دلی کے کارواں“ آ جا رہے ہیں کہ (آج کا) انسان اُن کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ وہ کہتے ہیں:

اُس... یک دلی کے کارواں یوں آئیں گے
دستِ جادو گر سے جیسے پھوٹ نکلے ہوں طلسم،
عشقِ حاصل خیز سے، یا زورِ پیدائی سے جیسے ناگہاں
کھل گئے ہوں مشرق و مغرب کے جسم،
— جسم، صدیوں کے حقیق!

کارواں فرشتہ پئے، اور اُن کا بار
کیسہ کیسہ تختِ جم اور تاج گئے
کوزہ کوزہ فرد کی سطوت کی نئے
جامہ جامہ روز و شب محنت کا نئے
نغمہ نغمہ عزت کی گرم لے!

اس نظم میں راشد ٹھیک ہی کہتے ہیں کہ صرف خواہشوں کی کبھی نہ بچنے والی آگ اور جدوجہد ہی ہے جو صحراؤں کی ’ریت‘ کو زندگی دے سکتی ہے اور اس یقین کے ساتھ وہ ’صبح صحرا‘ کا بطور ”عروں عز و جل“ استقبال کرتے ہیں اور کہہ اُٹھتے ہیں:

صبح، ریت اور آگ، ہم سب کا جلال!
یک دلی کے کارواں اُن کا جمال

آ

اس تہلیل کے حلقے میں ہم مل جائیں...

یہ نظم واقعی ایک ایسے شخص کی جرأت مندانہ آواز ہے جو طویل عرصے تک کرب و بلا سے گزرا تھا، لیکن بالآخر اُسے امید کی کرن نظر آ گئی اور دنیا میں جو نئی تہدیلیاں ہو رہی تھیں ان کو دیکھ کر

اس میں اعتماد اور حوصلہ پیدا ہو گیا تھا۔ اس کی سرخوشی ایک طرح سے ہمیں The Passage to India کے شاعر والٹ وٹسمن کی سرخوشی کی یاد دلاتی ہے۔ راشد اس 'ریگ' / ریت کی مدح کرتے اور نغمے گاتے ہیں جو "صدیوں کا جمال" ہے اور بڑے صبر سے "ہر جابر کی چاپ دستی ریت" اور روندی جاتی رہی، لیکن وہ "ہر عیار، غارت گر، استبداد کے طغیاں کے شور و شر کی موت" بھی ہے، اُس نے اونچے اونچے پہاڑوں کو زمین بوس ہوتے ہوئے بھی دیکھا ہے۔ اس نظم سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ تپتی جلتی ہوئی آرزوئیں، "تمناؤں کا بے پایاں الاؤ" اور قوتِ ارادی اور محکموں کی جدوجہد ہی وہ چیزیں ہیں جو بالآخر ظفرِ یاب ہوں گی۔ یہ یقینِ زمینِ خربوں کا ورثہ ہے (The poor shall inherit the earth) جیسے کسی روایتی عقیدے کا نتیجہ نہیں ہے۔ یہ نتیجہ ہے طویل عرصے سے کچلے ہوئے اور استحصال کے شکار لوگوں کی مجاہدانہ کوششوں میں اعتماد کا۔ یہ نظم اس حرکی رشتے کا نمونہ ہے جو راشد کی شاعری کا سماجی حقیقت کے ساتھ ہے۔ سماجی بیداری زندہ جاوید چکیروں اور عمدہ شاعرانہ خوبیوں سے متصف یہ نظم اقبال کی 'خضرِ راہ' کی روایت اور اردو شاعری کے نئے کلاسیکی سرمائے کا حصہ ہے۔ شاید اسی حوالے سے راشد نے بھی لورین ایسلی (Loren Eiseley) (ایک امریکی ماہرِ بشریات جس کی ایک کتاب کا بعد میں راشد نے ترجمہ کیا) کے الفاظ میں یہ کہا ہوتا: "کیسی ستم ظریفی ہے کہ میں جو کسی مذہب کو نہیں مانتا لیکن میری پوری زندگی دیکھو تو زیارت کا سفر معلوم ہوتی ہے۔"

مذکورہ بالا نظموں میں مستقبل کے سماج اور شجر کا جو ڈھن یا تصور ہے وہ ظاہر ہے کہ انسان کی تکمیل پذیری کے تصور پر مبنی ہے۔ یہ روحانی انداز میں مستقبلِ اساس ہے اور اس حقیقت کے باوجود کہ ایک جدید سوچنے والے ذہن کی مانند راشد نے اپنی کئی نظموں میں اُن جدید لوگوں کا مدق اُڑایا ہے جو اندر سے خالی ہو گئے ہیں۔ وہ فرد کی آزادی اور مشرق اور مغرب کی ہم آہنگی پر زور دینے سے زیادہ مستقبل کے انسان اور معاشرے کے تصور کی وضاحت نہیں کرتے۔ کیا یہ ٹوآن بی (Toynbee) کے نظریہ 'ہم آہنگی' (Syncretism) سے ممکن ہوگا؟ شاید وقت ہی اس کا جواب دے گا۔ اس قدرے کھل پندار اور آسان سے نسخے پر سوال کھڑے کیے جاسکتے ہیں، لیکن یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ جدید انسان کے سامنے جنوبی یا چینلج بہت

بڑا، انوکھا اور بے مثل ہے۔ انسانی حالات کی ایک ایسی تکلیف دہ پیچیدگی میں جہاں اپنی مخصوص قدروں کے ساتھ صنعت کاری روز افزوں اور لازمی ہو چکی ہے، اس سوال کا جواب ڈیوونڈنا شاعر سے زیادہ ماہر سماجیات کا کام ہے۔ سوروکن (Sorokin) کے الفاظ میں ہم تو صرف اتنا ہی کہہ سکتے ہیں: ”ہماری امید یہ ہونی چاہیے کہ ہمیں اپنی فراست سے کام لینے کی توفیق ہو اور اس سے پہلے کہ بہت دیر ہو جائے، ہم صحیح راستے چل پڑیں، اس راستے پر جو موت کی سست نہیں بلکہ اس کرۂ ارض پر انسان کے نادر تخلیقی مشن کی تکمیل کی طرف لے جاتا ہے۔“ شاعر راشد کو اس کی داد ملنی چاہیے کہ وہ ایک بیدار ضمیر کے ساتھ زندہ رہا اور اس نے اپنے خیالات کا اظہار شاعری کی شکل میں کیا۔ کسی شاعر سے یہ توقع کرنا زیادتی ہوگی کہ وہ کوئی نظریہ وضع کرے یا کسی نصب العین کے حصول کے لیے کوئی سوشل پروگرام مرتب کرے۔ یہ ضروری نہیں کہ شاعر ایک سیاسی فلسفی بھی ہو۔ تفصیلات کی درستی، یا اپنے ڈٹن یا خواب کی وضاحت یا سماج بندی/سوشل انجینئرنگ کا کوئی پروگرام اس طرح ترتیب دینا کہ وہ خواب حقیقت میں بدل سکے، شاعر کا کام نہیں ہے۔ دراصل یہ تو واقعی سماجی حقائق اور انسانی حالات ہیں جن کا اظہار اس کی شاعری میں ہونا چاہیے اس طرح کہ اگر اُس کے قارئین چاہیں تو اُن کے بارے میں اپنی کوئی رائے قائم کر سکیں۔ اور اس اعتبار سے راشد بے دین مثلاً کی حیثیت سے عموماً کامیاب رہے ہیں اگرچہ بعض اوقات وہ انانیت پسندی کی طرف مائل ہو جاتے ہیں (لکھ مجھے واداع کر)۔

یہ سب کچھ کہنے کے بعد جب ہم اُس بے چین دنیا پر نظر ڈالتے ہیں جس میں ہم آج جی رہے ہیں، ایک ایسی دنیا جو انسان پر چاروں طرف سے دست انداز ہے اور جس سے نمٹنا مشکل ہے، تو پھر ہمیں یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ انسان کی کاملیت کا خواب کا پورا ہونا دور کی بات معلوم ہوتی ہے۔ راشد کی شاعری کے بیشتر حصے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بقول ہنری ”خالص مروجہ اخلاقی عوامل اور وقت کی تلخ حقیقتیں رومانی فحش کو بھی اپنی قربانی دینے پر مجبور کر دیتی ہیں۔“ آزاد ضمیر، خیالات کے آزادانہ نفاذ کی آرزوئیں اور سماج سے اُن کی وابستگی کی وجہ سے راشد میں ہمیں شکلی اور مینتھو آرٹلز کا ایک عجیب و غریب امتزاج نظر آتا

Pitrim A. Sorokin, The Crisis of Our Age, E. P. Dutton & Co. INC, ☆
صفحہ 326، 1942

ہے۔ ایک سچے فن کار اور انسانیت پسند شخص کے طور پر راشد نے اُس چیز کی آرزو کی ہے جس کا حصول واقعی مشکل ہے۔

اردو شاعری میں راشد کا معاملہ ایک مخصوص جدید ذہن کا معاملہ ہے جو مابعد الطبیعیاتی سوالوں سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا اور جو اب اپنی ذات یا روح سے روایتی معنوں میں کچھ علاوہ نہیں رکھنا چاہتا، اخلاقیات کا کوئی اصول اسے قائل نہیں کرتا لیکن کسی طے شدہ نظریے کو ماننے کی بجائے وہ فرد کی آزادی اور جو کچھ قائل عمل ہو اُسے زیادہ اہمیت دیتا ہے، اور اس طرح اس کا مزاج ایسا ہو جاتا ہے کہ وہ معاشرے کی تنقید کر سکے۔ اور یہ نتیجہ ہوتا ہے انفرادی نجات کی بجائے پورے سماج کی نجات کی فکر کرنے کا۔

اس طرح راشد کے ہاں 'یہ' و 'تھا' فرد کی بجائے 'سماج' سے وابستہ فرد کا تصور ابھرتا ہے جس کا پس منظر یہ ہے کہ اس کی 'اہم' روایتی اقدار اور نظریے بکھر چکے ہیں جس کی وجہ سے احساسات اور عمل میں مطابقت اور باہمی تعاون کی اہمیت سمجھ میں آنے لگی ہے۔

راشد ان معنوں میں منکر خدا تھے کہ ایک جدید عقل پسند انسان کی طرح وہ یہ بات نہیں مانتے تھے کہ انسان اپنی فلاح کے لیے اپنی عقل و شعور کا دامن چھوڑ کر کسی رجم و کریم یا بے رحم ماورائی قوت پر انحصار کرے۔ ایک رومانی شخص کی طرح وہ کسی راسخ عقیدے کو کوئی مقام دینے کو تیار نہیں تھے لیکن عقل و دانش کی قیمت پر انھوں نے دل اور روح کی مدح سرائی نہیں کی۔ ان کی بعض نظموں میں جنس اور خدا سے انکار ضرورت سے زیادہ نظر آتا ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا 'سب کچھ' ہرگز نہیں ہے۔ خدا اور زمین پر انسان کے وجود کے حوالے سے ان کا رویہ 'بہتر تن نشاط وصال ہم'، 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟'، 'دوری'، 'دوئی کی آیت' اور 'مساں کا ممکن' جیسی نظموں میں زیادہ واضح ہوا ہے۔ آخر الذکر نظم میں وہ تخلیقی روح اور انسان کی وحدت پر اصرار کرتے ہیں۔ نظم 'دوری' میں وہ کہتے ہیں کہ ان دونوں میں جدائی تو ہے لیکن غیریت نہیں ہے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی سمجھ لینا چاہیے کہ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ان کی یہ فکر کسی روحانی تجربے کا نتیجہ تھی یا پھر کسی صوفی کے 'انالحن' کے تصور کی توسیع تھی، کیوں کہ راشد کا تصور یہ ہے کہ زندگی لامتناہی ہے اور انسان لامتناہیت کے ساتھ ہے ان دونوں میں محویت نہیں ہے۔ یہاں دنیا میں انسان جس طرح اور جیسا کچھ ہے وہ اُس کی

خود راہِ عدالت کا نتیجہ ہے۔

یہ بات بالکل واضح ہے کہ راشد سامراج کے سخت ترین مخالف تھے۔ وہ ان معنوں میں ترقی پسند ادیبوں جیسے تھے کہ سماجی حقیقت پر ان کی بھی نظر رہی۔ ان کے اس رجحان سے واضح طور پر پتا چلتا ہے کہ وہ اپنے دور کے سماجی نظام سے مطمئن نہیں تھے جو آدمی کے ہاتھوں آدمی کے استحصال پر مبنی تھا۔ وہ دنیا سے واقف تھے اور اس کرب و تکلیف کے شاہد بھی جو فرد کو غیر اہم سمجھنے کا نتیجہ تھی، وہ فرد جس کی آزادی جاہلانہ فرماں روائی یا مشینی اعزاز کے سماجی رشتوں کی وجہ سے خطروں میں تھی۔ یہ خطرے ان سرگرمیوں کے نتیجے تھے جن میں ترقی کے نام پر مکر اصل میں لالچ اندوزی کے لیے مشینوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔ انھوں نے خود کو پامال اور استحصال کا شکار لوگوں سے وابستہ کر لیا اگرچہ ان میں کچھ نائیت پسندی ضرور تھی۔ انھوں نے ہمیشہ یہ مانا کہ شاعر کے لیے تحریک کا سرچشمہ اس کے باطن ہی میں ہونا چاہیے، باہر سے مستعار نہیں۔ ہر ایک فن غیر محسوس طور پر ادعا کی ہی ہوتا ہے اور جس فن کا سماجی حقیقت سے براہ راست تعلق ہو وہ تو اور زیادہ ادعا کی ہوگا۔ راشد کی وہ تمام نظمیں جن کا محرک سیاسی حالات ہیں، بنیادی طور پر ان حالات سے متاثر ہو کر کہی گئی ہیں جن کا انھوں نے خود مشاہدہ کیا تھا۔ ان نظموں میں ان کے زندہ تجربے کی گہرائی نمایاں ہے۔ یہ فیشن میں نہیں کہی گئیں بلکہ یہ ان کے طبعی حراج کا آئینہ ہیں اور ان کے حقیقی جذبات کی عکاس۔ سامراجیت کا زوال ضرور ہوگا، ان کا یہ یقین کسی سادہ لوحی کی وجہ سے نہیں تھا۔ انھوں نے تو خود سیال پر چھائیوں کی طرح شہروں کو ٹھنڈے بننے دیکھا تھا۔ اپنی ایک نظم میں وہ کہتے ہیں:

...وقت مینا ہے

اور دشمن اب اُس کی خمیدہ کمر سے گزرتا ہوا

اُس کے نچلے آفتی پر لڑھکتا جا رہا ہے!

(تخل کے سوداگر)

بعد میں بھی، دوسری جنگِ عظیم کے بعد کی مین دنیاؤں کے حالات ہی تھے جنھوں نے راشد کو کرب میں مبتلا رکھا اور نئے عہد کے آدمی کے قابلِ افسوس تذبذب کی کیفیت کو زبان دی، وہ آدمی جس کی قسمت میں مایوسی ہی مایوسی کا شکار ہونا لکھا تھا۔ اور آدمی پر اپنے بھرپور یقین

اور اعتماد کے باوجود راشد اس خیال سے یاس و الم میں مبتلا رہے کہ ”انسان کو کیا ہونا چاہیے تھا اور وہ کیا ہو کر رہ گیا“۔ اور اس طرح وہ پُرنده جس کا ذکر ہم نے اس مضمون کے شروع میں کیا تھا، اور جس نے نئے آدم اور نئے شہر، اور مشرق اور مغرب کی ہم آہنگی کا خواب دیکھا اور گیت گایا تھا اور جو دوسرے پرندوں سے بھی بہ منت کہتا تھا:

پُرنده، نئی حمد کا
کہ وہ بول جو اک زمانے میں
بھونروں کی ہانہوں پہ اڑتے ہوئے
بارغ کے آخری موسموں تک پہنچتے تھے
اب راستوں میں جھلسے لگے ہیں...

آخر میں شکستہ خاطر ہو جاتا ہے۔ پُرنده اس پر توجہ نہیں کرتے۔ اور کون توجہ کرتا ہے!

پُرنده ہمیشہ سے اپنے ہی عاشق
سراسر وہی آسمان چیتے تھے!

(میں کیا کہہ رہا تھا؟)

ہر ممکن سست میں، داخلی طور پر بھی اور خارجی طور پر بھی اپنی تمام تر ترقیوں اور مادی ترقی کی سحر زدگی سے نجات کے باوجود، اور باوجود الوہیت میں بے یقینی اور اپنی عقل پرستی کی ضد کے جدید انسان کو اپنے باطن اور خارج میں ایک خلا کا سا احساس ہوتا ہے؛ وہ خود کو ایک مشینی پرزے کی مانند محسوس کرتا ہے، وہ اپنے آپ کو ایک ایسے حرکت کرتے ہوئے پینڈولم کے طور پر محسوس کرتا ہے جو ہر ٹک کے ساتھ دور سے دور تر ہوتی ہوئی امید اور بڑھتی ہوئی مایوسی کے بیچ جھول رہا ہے اور یہی شاید وہ کیفیت ہے جو ایک حساس فن کار/ شاعر، دانش ور یا غیر دانش ور خواہی اپنی تخلیق میں پیش کرتا ہے۔ راشد بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔

○○○

آئینہ جس و خبر سے عاری راشد کی نظم کا تجزیہ

بڑے اور اہم نقادوں کی رایوں سے متاثر ہوئے بغیر میں راشد کو ایک ایسا شاعر سمجھتا رہا ہوں جسے معنی کی پیدائی کا خیال کم اور بیان آرائی کی فکر زیادہ ہے۔ قافیہ بند مصرعوں اور فارسی آمیز ترکیبوں سے آراستہ راشد کی شاعری اپنے خارجی آہنگ کی بنا پر اوپر سے تو ہمیں بہت اچھی معلوم ہوتی ہے لیکن اندر اندر یہ اُن متحرک معانی سے محروم نظر آتی ہے جو معنی سے لبریز لفظوں کی آویزش سے پیدا ہوتے ہیں۔ الفاظ کی آرائش کے حصار میں بند راشد کی شاعری کے دانشورانہ لب و لہجے کے فریب میں مبتلا ہو کر ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ راشد کوئی بڑی اور با معنی بات کہنے جا رہے ہیں لیکن موضوع کی مناسبت سے مناسبات و متعلقات کا صحیح انتخاب نہ کر پانے کی وجہ سے وہ بڑی بات راشد کی بیان آرائی میں کہیں گم ہو جاتی ہے۔

ایک عمدہ نظم کی تعمیر ایک مشکل تخلیقی مرحلہ ہے۔ نظم خواہ علامتی ہو یا غیر علامتی، اس کی تعمیر و توسیع کے لیے ضروری ہے کہ ایسے مناسب اور موزوں الفاظ کا انتخاب کیا جائے جو شروع سے آخر تک نہ صرف نظم کے معنوی ربط کو قائم رکھیں بلکہ اس کے اصل موضوع کو اس کی تمام جہتوں کے ساتھ نمایاں کریں۔ سادہ یا اکہری نظم کے برخلاف علامتی نظم کے تقاضے مختلف

ہیں۔ یہاں توسیع معنی کے تسلسل کے لیے کلیدی علامت کے تلازمات و انسلاکات کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے۔ یہ تلازمات و انسلاکات پوری نظم کو معنوی سطح پر مربوط رکھنے کے ساتھ ساتھ موضوع کے معنوی تاثرات کو بھی نمایاں کرتے ہوئے چلتے ہیں۔ لیکن ہر شاعر اپنی تخلیق کی نمائندہ علامت کے متعلقات کے صحیح انتخاب میں کامیاب نہیں ہوتا۔ اور راشد بھی اپنے موضوع کی اصل علامت کے تلازمات کے انتخاب میں ناکام ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں، بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اکثر اپنی نظم کی اصل علامت کی پوری معنویتیں پوری طرح ان کی نگاہ میں نہیں رہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں اب راشد کی زیر تجزیہ نظم ملاحظہ کیجیے:

آئینہ جس و خیر سے عاری
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
مختصر ہست نگاہ پوئے شب دروڑ پہ ہے
دل آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے
دل آئینہ کی پہنائی بے کار پہ ہم روتے ہیں
ایسی پہنائی کہ بزرہ ہے نمو سے محروم
گل نورستہ ہے بو سے محروم

آدی چشم دل و گوش سے آراستہ ہیں
لطف ہنگامہ سے نور من و تو سے محروم
سے چمک سکتی نہیں اقلک کے مانند یہاں
اور نئے کی جگہ بھی جھلک سکتی نہیں
نہ صفائے دل آئینہ میں شورش کا جمال
نہ خلائے دل آئینہ گزرگا و خیال

آئینہ جس و خیر سے عاری

اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
 آئینہ ایک ہند ہے جسے
 کرو یا دستِ فسوں گرنے ازل سے ساکن
 نکلے پر عکس در آتا ہے یہ یہ امید لیے
 اس کے دم ہی سے فسوں دل تنہا ٹوٹے
 یہ سکوت اجل آسا ٹوٹے
 آئینہ ایک پراسرار جہاں میں اپنے
 وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
 نکلے کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
 ہر مہ فون کے ماتم ہے وہ
 اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
 آئینہ جس ذخیرے عاری

یہ نظم ۲۶ مصرعوں، ۱۱ ترکیبوں اور ۴ حصوں پر مشتمل ہے اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس نظم کی مرکزی علامت آئینہ ہے۔ اس سے پہلے کہ نظم کی نمائندہ علامت کے تعلق سے نظم کا باقاعدہ تجزیہ کیا جائے، یہ دیکھ لینا ضروری ہے کہ آئینہ ہماری شاعری میں کن کن معانی کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اس سے بھی پہلے یہ دیکھ لیجیے کہ آئینے کے تلازمات و متعلقات نیز اس کے صفات کیا ہیں۔

آئینے کے اہم تلازمات میں عکس، غبار، کدورت، جلوہ، چلا، دل، پتھر، حباب، طلسم، حیرت، محویت اور وہم وغیرہ ہیں۔ آئینے کے مثبت صفات میں پاکیزگی، مصحح پذیری، آب و تاب، نورافروزی، تمثال یا عکس قبول کرنے کی صلاحیت، رنگارنگ مناظر کو یکجا دکھانا، دھندلی اشیا کو واضح یعنی ان کی حقیقت کو اہم شرح کرنا، آئینے کا مظہر کمال اور جوہر پرور ہونا، زینت و آرائش کا ذریعہ بننا اور حیرت کی گونا گوں کیفیت کی عکاسی کرنا۔ آئینے کے منفی صفات میں صرف عکس کا نظر آنا اور منعکس ہونے والی شے کا اس سے ماورا ہونا، عکس کا آئینے سے کوئی حقیقی تعلق نہ ہونا، نسیم یا معمولی سے غبار سے اس کا مکذّر ہو جانا، اس کی خراش پذیری،

نزاکت و جود اور نکست آمادگی وغیرہ۔

اب آئینے کے مفہیم پر نظر کیجیے:

آئینہ آہن سے بنتا ہے یعنی لوہے کو گھسنے سے اس کی کدورت صاف ہو جاتی ہے اور اس کی سطح چمکدار ہو کر آئینہ بن جاتی ہے اور یوں آئینے میں طرح طرح کے جلوے نظر آنے لگتے ہیں جسے آئینے کی کثرت نمائی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ کثرت نمائی دراصل وہ مادی اور شخصی تصویریں ہیں جو اس میں نظر آتی ہیں۔ حیرت کا مفہوم آئینے سے مخصوص ہے۔ آئینہ دل اور دنیا دونوں کی طرف، ذہن کو منتقل کرتا ہے یعنی حریت کا عالم دل پر ہی نہیں بلکہ تمام مظاہر پر طاری ہے کہ اس کون و مکان کا خالق کون ہے۔ آئینہ بعض مناسبتوں اور مماثلتوں کی بنا پر دل کی موزوں ترین علامت ہے یعنی دونوں تشریل دار، عکس نما، عکس انگن، صاف اور شفاف ہیں اور دونوں اشیا کی میٹھوں کو واضح اور روشن کرتے ہیں۔ مادی آئینے کے برعکس دل کا آئینہ عکس ہائے دنیا سے ملتا ہو جاتا ہے۔ اسے صاف کرنے سے حسن و جمال کا نظارہ ہوتا ہے اور یہ نظارہ حسن و جمال دراصل اللہ کا نظارہ ہے۔ دل کے آئینے اور مادی آئینے میں فرق یہ ہے کہ مادی آئینے کا عکس لحاتی اور عارضی ہوتا ہے اور اس کا کوئی بالذات تاثر نہیں ہوتا۔ یہ عکس اسی وقت تک برقرار رہتا ہے جب تک شخص اس کے سامنے موجود رہتا ہے لیکن آئینہ دل پر پڑنے والا عکس گہرا اور دیر پا ہوتا ہے۔ دل خارجی اور مادی اشیا کے تاثرات کا گہوارہ ہے یعنی دل کے آئینے پر اشیا کی غیر مرئی دیر پا اور تاثراتی نقش گری ہوتی ہے اور مادی آئینے پر محض مرئی اور لحاتی۔

یہاں یہ بتادینا بھی ضروری ہے کہ آئینہ اردو شاعری کی سب سے بڑی قوت عاست رہی ہے اور میرتا آئینے کی یہ علامت ماڈی اور مابعد الطبعیاتی موضوعات کی مختلف معنویتوں کو ظاہر کرتی رہی ہے۔

سطور بالا میں آئینہ اور اس کے ملازمات کی بیان کی ہوئی معنویتوں کی روشنی میں دیکھنا یہ ہے کہ راشد نے اس نظم میں ان معنویتوں سے کوئی کام لیا ہے یا نہیں۔ اب آئیے دیکھیں کہ اس نظم میں آئینہ کس شے کی علامت ہے۔ اگر یہ آئینہ ماڈی آئینہ ہے جو واقعی جس و خبر سے جاری ہوتا ہے تو پوری نظم بے معنی ہی معلوم ہونے لگتی ہے اس لیے کہ عام آئینے میں وہ معنوی

صفات نہیں ہوتے جو دل کے آئینے میں ہوتے ہیں۔ اگر اس آئینے کو آئینہ دل سمجھ لیا جائے تو سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا دل کا آئینہ جس و خبر سے عاری ہوتا ہے۔ جواب نفی میں ہے۔ لیکن اگر شاعر آئینے کو دل کی علامت بنا رہا ہے اور اسے جس و خبر سے عاری قرار دے کر کسی معنی کی تعبیر کرنا ہی چاہتا ہے تو اس معنی کی تعبیر میں دیکھنا یہ چاہیے کہ وہ اپنی مرکزی علامت کے تلازمات کس طرح سامنے لاتا ہے اور کیا یہ تلازمات کلیدی علامت سے متعلق ہو کر اس مفہوم کو مستحکم کرتے ہیں جسے شاعر ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے۔ اس کے لیے نظم کے نظام کو سمجھنے کا عمل شروع کرتے ہیں۔ نظم کے پہلے حصے کو ملاحظہ کیجیے۔

اس حصے کے آغاز میں شاعر بتا رہا ہے کہ آئینہ یعنی آئینہ دل جس و خبر سے عاری ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ آئینے کے تابود یعنی اس کے جس و خبر سے عاری ہونے کو ہست یعنی زندگی میں بدل دے کیوں کہ زندگی جگا پوئے شب و روز یعنی جہد و بقا سے عبارت ہے۔ لیکن اس حصے کا چوتھا مصرع اس قاری کو الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے جس نے شاعر کے آئینے کو آئینہ دل سمجھ رکھا ہے۔ یہ مصرع ہے:

دل آئینہ کو آئینہ دکھائیں کیسے

یہاں آئینہ دل کو مقرب کر کے شاعر نے دل آئینہ بنا دیا ہے اور ہمارے سامنے یہ مسئلہ رکھ دیا ہے کہ آئینے کے دل کو آئینہ کیوں کر دکھائے۔ اب سوال یہ ہے کہ دل آئینہ تک پہنچنے سے قبل نظم کے عنوان میں دیے ہوئے آئینے کو ہم نے آئینہ دل سمجھ لیا تھا تو یہاں آئینے کے دل سے کیا معنی مراد لے جائیں اور اگر ہم آئینہ دل ہی کو نگاہ میں رکھتے ہیں تو دل کے آئینے کے دل کو کیا سمجھا جائے اور دل کے آئینے کے دل کو جو آئینہ دکھایا جا رہا ہے اس سے کیا مطلب نکالا جائے۔ اگر شاعر نے آئینے کو واقعی دل کی علامت بتایا ہے تو اس مصرعے کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے:

ہم اس آئینے کو آئینہ دکھائیں کیسے

دیکھا جائے تو بات آئینہ دل ہی سے بنتی ہوئی نظر آ رہی ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ دل کے آئینے پر اشیاء و حوادث کی طرح طرح سے نقش گری ہوتی ہے اور یہ نقش گری مادی

آئینے کے بالقابل غیر مرئی، دیر پا اور تاثیراتی ہوتی ہے۔ اس لیے معنوی اعتبار سے دل آئینہ کے بجائے آئینہ دل زیادہ موردوں ہے کیوں کہ آئینہ دل میں دل نہیں آئینہ پیش منظر میں ہے اور عکس نمائی اور عکس انگلی دل کے آئینے میں ہوتی ہے، آئینے کے دل میں نہیں۔ حصہ زیر بحث کے پانچویں مصرعے میں شاعر دل آئینہ کی پہنائی بے کار کا روتا رو رہا ہے:

دل آئینہ کی پہنائی بے کار پہ ہم روتے ہیں

یہاں پہنائی بے کار کی نثری ترکیب سے شاعر کی مراد آئینے کی ایسی وسعت اور سائے سے ہے جو وجود و نمود سے خالی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اس وسعت اور سائے میں سبزہ نمو سے محروم ہے:

ایسی پہنائی کہ سبزہ ہے نمو سے محروم

لیکن اگلے ہی مصرعے میں شاعر نمو سے محروم سبزے میں گل نورستہ پیدا کر دیتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جس پہنائی میں سبزہ نمو سے محروم وہاں غچہ کیوں کر کھل سکتا ہے اور گل کر گل کی صورت کیسے اختیار کر سکتا ہے۔ اب اس نظم کے حصہ ثانی کا پہلا مصرعہ ملاحظہ کیجیے:

آدی چشم و لب و گوش سے آراستہ ہیں

جب بیان آرائی شاعر کا مقصود ہو تو ایسے ہی مصرعے وجود میں آتے ہیں جنہیں شاعر بہ خیال خود سجا ہوا سمجھتا ہے لیکن فی الاصل جن سے اصل شاعرانہ لہجہ محروم ہوتا ہے۔ اس جملہ مقررہ سے قطع نظر اس مصرعے میں یہ بتایا جا رہا ہے کہ آدی اگر چہ دیکھنے، بولنے اور سننے کی صلاحیت رکھتا ہے لیکن نور من و تو یعنی ایک دوسرے کی روشنی سے محروم ہے۔ یہ روشنی مکالے سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی مکالے سے لطف ہنگامہ ہے اور یہی مکالمہ ہماری شناخت کا وسیلہ ہے۔ حضرت علی کا مشہور قول ہے **فَلَا تَكَلَّمُوا أَنْفُسَكُمْ** کلام کرو تا کہ پہچانے جاؤ۔

نظم کی مرکزی علامت پر اپنی نگاہ کو مرکوز رکھتے ہوئے جب ہم اس حصہ نظم کے تیسرے اور چوتھے مصرعے تک پہنچتے ہیں تو ہماری الجھنیں اور زیادہ بڑھ جاتی ہیں۔ یہ مصرعے ہیں:

مے چٹک سکتی نہیں اٹک کے مانند یہاں
اور نٹے کی چٹکی بھی جٹک سکتی نہیں

یہاں اٹک کے مانند مے کے چٹکنے کا مفہوم کیا ہے۔ اگر اس مصرعے سے یہ معنی مراد لیے جائیں کہ جس طرح اٹک آنکھوں میں آتے ہیں اسی طرح شراب بھی چٹکنے لگے تو بقدر اٹک چٹکنے والی شراب میں نٹے کی چٹکی یعنی نٹے کا سرور پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہاں ہم آپ کو یہ بھی بتاتے چلیں کہ مے کے چٹکنے اور نٹے کی چٹکی سے قیاساً شاعری کی مراد جذبے کا دفور اور فکر کی تب و تاب ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ حصہ ثانی کے ان چاروں مصرعوں کی لفظیات کلیدی علامت سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی اور نہ ہی اس لفظیات کا مرکزی علامت سے کوئی اندرونی معنوی ربط پیدا ہو رہا ہے۔ نظم کے پانچویں مصرعے میں شاعر پھر دل آئینہ کا ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ آئینے کے صفا کے دل میں شورش کا جمال نہیں ہے:

نہ صفائے دل آئینہ میں شورش کا جمال

یہاں پھر شاعر سے ایک چوک ہو گئی۔ آئینے یا دل کے آئینے میں شورش کا جمال نہیں بلکہ جمال کی شورش یا اس کا ظہور ہوتا ہے کیوں کہ کثرت نمائی آئینے کی صفت ہے اور یہ کثرت نمائی عبارت ہے مظہر انوار صفا ہے۔ اس کے بعد شاعر بتاتا ہے کہ دل کے آئینے کے خلاف یعنی اس کی پہنائی بے کار میں خیال کی کوئی گزرگاہ نہیں۔ ہو بھی نہیں سکتی اس لیے کہ جو آئینہ (آئینہ دل) جس و خبر سے عاری ہے وہاں نہ جمال کا ظہور ہوتا نہ خیال کا گز۔ اب ان دونوں مصرعوں میں صفائے دل آئینہ اور خلائے دل آئینہ کی ترکیبوں کو ملاحظہ کیجیے۔ بات صفائے آئینہ اور خلائے آئینہ سے پوری طرح بن سکتی ہے لیکن ترکیب تراشی کے شوق میں شاعر نے ان ترکیبوں میں دل کا ٹانکا لگانا ضروری سمجھا۔ آپ دیکھ رہے ہیں کہ زیر بحث نظم کے ان دونوں حصوں میں آئینے کے وہ تلازمے ابھی تک وجود میں نہیں آئے ہیں جو اس علامت سے متعلق و مربوط ہو کر مفہوم کی توسیع کا وسیلہ بن سکیں۔

اب آئیے نظم کے تیسرے حصے کی طرف، اس حصے کے تیسرے مصرعے میں دل آئینہ کے بجائے صرف آئینہ استعمال ہوا ہے:

آئینہ ایسا سمندر ہے جسے
 کر دیا دستِ فُسون گرنے ازل میں ساکن
 عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے
 اس کے دم ہی سے فُسون دل تنہا ٹوٹے
 یہ سکوت اجل آسا ٹوٹے

اس حصے میں آئینے کا پہلا حلازمہ استعمال ہوا ہے:

عکس پر عکس در آتا ہے یہ امید لیے

یہاں شاعر آئینے کو ایک ایسے سمندر سے تعبیر کرتا ہے جسے دستِ فُسون گر یعنی جادوئی صفات رکھنے والے ہاتھ نے خلق کرتے ہی حرکت سے محروم کر دیا۔ گویا اس نے آئینے میں طلسم کی کیفیت تو پیدا کی لیکن اس طلسم کو اپنا کر شرمہ دکھانے سے باز رکھا۔ اس بے حرکت آئینے میں آنے والا ہر عکس یہ امید لے کر آتا ہے کہ فُسون دل تنہا جس پر موت کا سامنا نا چھایا ہوا ہے شاید اسی کے دم سے ٹوٹے۔ یہاں بھی قاری یہ سوال کر سکتا ہے کہ آخر یہ کس تنہا دل کا فُسون ہے۔ اگر یہ آئینے کے دل اور اس آئینے کے دل کا فُسون ہے جو جس و خیر سے عاری ہے تو پھر وہی بات کہ جس و خیر سے عاری آئینے میں کوئی فُسون ہو ہی نہیں سکتا۔ طلسم اور فُسون تو اس آئینہ دل میں ہوتا ہے جو جس و خیر سے معمور ہو۔ اور حقیقتاً شاعر کے دل تنہا کو وہی دل یعنی وہی آئینہ ہونا چاہیے جو جس و خیر کا گہوارہ ہے۔

اور اب نظم کا چوتھا اور آخری حصہ: اس حصے کے پہلے مصرعے میں جس میں ایک کا لفظ زائد ہے، پھر دل آئینہ کے بجائے صرف آئینہ کا لفظ استعمال ہوا ہے:

آئینہ ایک پُر اسرار جہاں میں اپنے
 وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
 عکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
 شہرہ فون کے مانند ہے وہ
 اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے

آئینہ جس و خبر سے عاری

یہاں شاعر آئینے کو اسرار سے بھرا ہوا بتا رہا ہے۔ واضح رہے کہ یہ وہی آئینہ ہے جسے شاعر نے ایک ایسا سمندر بتایا ہے جو بہ حالت حرکت نہیں بلکہ بصورت سکون وجود میں آیا ہے۔ شاعر بتاتا ہے کہ اسرار سے بھرے ہوئے اپنے جہان میں آئینہ وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے۔ یعنی سماعت کے ذریعے بہ خیال شاعر اسے گزرا ہوا وقت کی خبر رہتی ہے۔ یہ آئینہ عکس کو دیکھتا ہے لیکن خاموش رہتا ہے۔ یہاں غور طلب بات یہ ہے کہ وہ آئینہ جو جس و خبر سے عاری اور حرکت یعنی عکس قبول کرنے کی صفت سے محروم تھا اچانک اس میں دیکھنے اور سننے کے حواس پیدا ہو گئے یعنی وہ اوس کے قطروں کی صدا بھی سننے لگا اور آئینے میں درآیا ہوا عکس بھی دیکھنے لگا اور اس عالم میں دیکھنے لگا جب وہ ساکن ہونے کے سبب اشیا کی جلوہ گری سے محروم ہے اور اسی کے ساتھ اس کی بے خبری بھی ختم ہو گئی۔

اس طرح اس پوری نظم کے لفظی اور علامتی نظام کو سمجھنے کی کوشش میں ہماری اب تک کی گفتگو میں درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

- ۱۔ اگر اس نظم میں آئینہ جس و خبر سے عاری ہے تو وہ ماؤی آئینہ ہے۔
 - ۲۔ ماؤی آئینے میں وہ صفات نہیں ہوتے جو جس و خبر سے معمور ہونے کی بنا پر دل کے آئینے میں ہوتے ہیں۔
 - ۳۔ شاعر آئینے کو جسے ہم نے اور غالباً ہمارے ساتھ شاعر نے بھی دل کا آئینہ سمجھا ہے، جس و خبر سے عاری بتا رہا ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ اس آئینہ میں وہ صفات بھی دکھا رہا ہے جو جس و خبر سے عاری آئینے میں ممکن نہیں۔
 - ۴۔ نظم کی لفظیات میں آزاد طائرانہ خیال کے وہ معنوی غلال بھی نظر نہیں آرہے ہیں جو نظم کو اپنے حصار میں لے کر کسی قطعی یا غیر قطعی مفہوم تک ہماری رسائی کر سکیں۔
- اور یہ سب کچھ اس لیے ہوا ہے کہ شاعر کی نگاہ میں آئینے کی علامتی معنویتیں نہیں ہیں۔ اگر ہوتیں تو اصل علامت کا وہ طائرانہ نظام ضرور وجود میں آتا جس کی معنوی یا اندرونی معنوی تنظیم کے ذریعے ہم کسی مفہوم تک رسائی حاصل کر لیتے۔ لفظ کی قوت اور اہمیت کو سمجھنے کے

لیے ذرا پابند نظموں کے دو بڑے شاعروں انیس اور اقبال کو دیکھیے۔ اکبری شاعری میں انیس کے کسی بند سے کوئی لفظ ہٹا کر دیکھیے اور اقبال کی بالواسطہ پابند شاعری میں ان کے رکے ہوئے لفظوں میں رد و بدل کا تجربہ کیجیے۔ معنی اور آہنگ دونوں سطحوں پر ان کے مجموعہ الفاظ کے سانچے بگڑ جائیں گے۔ غالب اور میر کے شعروں کو دیکھیے۔ علامت ہے تو اس کے سارے تلازمے موجود ہیں اور ایک بھی تلازمہ زائد، بے معنی اور بے ضرورت نہیں۔ علامت کی قوت اور اس کے امکانات دیکھنا ہوں تو آرائش سے عاری مجید امجد اور میر نیازی کی وہ نظمیں دیکھیے جن میں معنی سے بھرے ہوئے لفظوں کے ذریعے تعمیر معنی کے ہنر موجود ہیں۔ یہ شاعر اپنے پیرایوں پر خنائی لفظوں کے خول چڑھا کر معنی کی پیدائی سے فرار حاصل نہیں کرتے، بلکہ ہر جادہ لفظ پر معنی کے ہم رکاب رہتے ہیں۔ ایک بات اور۔ نظم میں خیال کے آزاد تلازموں کا پیدا کرنا بھی ایک ہنر ہے لیکن یہ آزاد تلازمہ خیال کا سہارا لے کر کب تک ہم نظموں کے اندر سے وہ معنی برآمد کرتے رہیں گے جو نظم کے قالب کے کسی بھی گوشے میں موجود نہیں ہیں۔

اب رہی نظم کے مفہوم کی بات تو کہا جا چکا ہے کہ نظم میں کوئی معنوی تنظیم نظر آئے تو مفہوم کو پانے کی سعی کی جائے۔ ہمارے عہد کے بڑے نظم گوں م۔ راشد کی یہ پوری نظم اندرونی تضادات سے بھری ہوئی ہے اور تضادات کی الجھنوں میں جھلا قاری کسی مفہوم (دل، دنیا، انسان) کے تعین میں اپنے آپ کو ناکام پاتا ہے۔ اس ناکامی کا سبب یہ ہے کہ راشد اپنی نظم میں اپنی مرکزی علامت کے موزوں تعلقات کی جستجو کے بجائے نظم کی صورت گری میں صوت کے اس نظام سے زیادہ سروکار رکھتے ہیں جو نظم کے خارجی آہنگ کی تعمیر تو خوب کرتا ہے لیکن معنی اس آہنگ سے ہم آہنگ نہیں ہوتے۔

○○○

ماہنامہ اخبار اردو (اسلام آباد)

مدیر: سید سردار احمد پیرزادہ

مقتدرہ قومی زبان، پطرس بخاری روڈ، ایچ ۸/۳، اسلام آباد (پاکستان)

ن. م. راشد کے تنقیدی افکار

ن۔ م۔ راشد کے تنقیدی افکار خاطر خواہ توجہ نہیں حاصل کر سکے۔ اس کی وجہ ن۔ م راشد کے تنقیدی مضامین کی عدم دستیابی ہے۔ شیما مجید نے ”مقالات راشد“ کے نام سے 2002ء میں ن۔ م۔ راشد کے منتشر مضامین کو اگرچہ کتابی صورت میں شائع کر دیا ہے، لیکن مقالات راشد کی اشاعت کو آٹھ سال کا عرصہ بیت جانے کے باوجود کتاب پر کوئی مضمون یا تبصرہ کہیں شائع نہیں ہوا۔

راشد کی تنقیدی فکر کو سامنے رکھے بغیر راشد شناسی کا شاید پورا حق ادا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے ہر اچھی طرح اس نظم میں ”اور“ ”مشرق و مغرب کے نغمے“ جیسی تجزیاتی اور مربوط کتابیں نہیں لکھیں لیکن ن۔ م۔ راشد پر چند تحریروں کے مطالعے سے بھی ان کی تنقیدی بصیرت اور تنقیدی فکر کی انفرادیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ تاہم یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ن۔ م راشد کے شعری متن کی مشکل پسندی نے ان کی نثری تحریروں کو ابھرنے کا موقع نہیں دیا۔ ”اثبات“ کے تازہ شمارے میں شمس الرحمن فاروقی کا ایک مضمون ”ن۔ م۔ راشد اور غزال شب“ شائع ہوا ہے۔ مضمون کی ابتدا میں فاروقی صاحب نے ”ماورا“ کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچہ کی روشنی میں ن۔ م۔ راشد کے تصور شعر کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ چونکہ فاروقی صاحب کی یہ تحریر راشد کے ایک دیباچے پر مشتمل ہے لہذا اسے بھی راشد کی تنقیدی فکر کے مجموعی مطالعے کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ لیکن یہ بات بہت اہم ہے کہ فاروقی صاحب نے ”ماورا“ کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچے کو موضوع بنایا۔ میرے پیش نظر ن۔ م۔ راشد کے چھ تنقیدی مضامین ہیں جو ڈاکٹر مفتی تبسم اور ڈاکٹر شہریار کی مرتبہ کتاب ن۔ م۔ راشد شخصیت اور فن میں بھی شامل ہیں۔ ن۔ م راشد کے تنقیدی افکار کو سمجھنے کے لیے ان کے خطوط کا مطالعہ بھی نہایت ضروری ہے۔ تبسم عباسی احمر کی مرتبہ

کتاب ”ن۔م۔راشد کے خطوط“ بھی میرے مطالعے میں رہی ہے۔ ن۔م۔راشد کے چھ تنقیدی مضامین کچھ اس طرح ہیں۔

(۱) ادبیات میں اجتہاد (۲) مبادی تنقید۔ اظہار اور ہم کلامی (۳) بیعت کی حلاش (۴) جدیدیت کیا ہے (۵) نظم اور غزل (۶) حلقہٴ اربابِ ذوق اور زبانِ وادب کے مسائل۔
 ”ادبیات میں اجتہاد“ ماہنامہ ”شاہکار“ لاہور جولائی ۱۹۳۵ء میں بطور ادارہ یہ شائع ہوا تھا۔ میری تحقیق یہ ہے کہ ن۔م۔راشد نے ”شاہکار“ کے اسی ادارے کو کچھ تریم و اضافے کے ساتھ ”ملورا“ کی پہلی اشاعت کا دیباچہ بنوایا ہے۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ ”شاہکار“ کے ادارے اور دیباچے کے اختتام پر جولائی ۱۹۳۵ء اور جولائی ۱۹۴۱ء کی تاریخ درج ہے۔ پورے چھ سال کے بعد ایک پرانی تحریر کے اہم نکات کو اپنے اذیلین مجموعے کا دیباچہ بنانا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ نکات ن۔م۔راشد کی نظر میں بہت اہم تھے۔ ن۔م۔راشد کے تنقیدی افکار کے مطالعے اور تجربے سے قبل یہ دیکھ لینا مناسب ہوگا کہ تنقید اور نقاد کے بارے میں ان کی رائے کیا ہے۔ ساقی فاروقی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”تنقید بے شک نہایت مفید کام ہے لیکن اس میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں۔ تنقید نقادوں کے بس کا رنگ نہیں۔ شعر کو شاعر سے زیادہ اور ادب کو ادیب سے زیادہ کوئی نہیں سمجھتا اور ادراک اور شعور کے جن راستوں سے شاعر اور ادیب شعر و ادب کو سمجھتے ہیں وہ پیشہ ور نقادوں کو کم ہی نصیب ہوتے ہیں۔“

ن۔م۔راشد کے ان خیالات کو ایک تخلیق کار کا تعصب بھی کہا جاسکتا ہے لیکن انھیں اختلاف پیشہ ور نقادوں کی تنقید سے ہے۔ مجموعی طور پر تنقید سے ن۔م۔راشد کی مایوسی اور بیزاری کی کچھ ٹھوس بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں ان تمام تحریروں میں دیکھی جاسکتی ہیں جو پیشہ ور تنقید کے خلاف وجود میں آئی ہیں۔ ن۔م۔راشد نے ادراک اور شعور کے جن راستوں کا ذکر کیا ہے ان کا رشتہ متن کی ذمہ دارانہ قرأت سے ہے۔ انھیں پیشہ ور نقادوں کے یہاں ادراک اور شعور کے یہ راستے دکھائی نہیں دیتے۔ ن۔م۔راشد کا یہ لکھنا کہ تنقید کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اسے نقاد لکھتے ہیں، اسے ن۔م۔راشد کی شاعری پر لکھی جانے والی تنقید کا رد عمل بھی کہا جاسکتا ہے۔ راشد پر لکھی جانے والی تنقید کا ایک ہم حصہ راشد کی فراہمیت اور جنسیت کی نشاندہی پر مشتمل ہے۔ ن۔م۔راشد نے اپنی اور میراجی کی شاعری کا پہلا ذمہ دار نقاد سلیم احمد کو بتایا ہے۔ سلیم احمد نے اپنے مشہور مضمون ”نئی نظم اور پورا آدمی“ میں جن باتوں کی جانب اشارہ کیا ہے وہ ن۔م۔راشد کی

نظر میں بہت اہم ہیں۔ کچھ باتوں سے اختلاف کے باوجود انھیں مجموعی طور پر سلیم احمد کا مضمون نئی شاعری کی تفہیم میں بنیادی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے۔

بعض ترقی پسند نقادوں نے بھی ن۔م۔م۔ راشد کے سلسلے میں غیر ذمہ دارانہ رویہ اختیار کیا۔ پہلی مرتبہ محمد حسن نے اپنے ایک مضمون ”ن۔م۔م۔ راشد ایران میں انجمنی کی روشنی میں“ لکھ کر ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں دونوں کو آئینہ دکھایا۔ محمد حسن نے ن۔م۔م۔ راشد کے دیباچے کی اہم باتوں کا جو یہ بھی کیا ہے۔ ن۔م۔م۔ راشد کی شاعری میں ترقی پسند نقادوں کو جنسیت اور فراریت نظر آئی۔ ن۔م۔م۔ راشد کے ذہن میں ان دو الفاظ نے گھر کر لیا تھا وہ ان کی غلط تعبیر پر شدید غم و غصے کا اظہار کرتے ہیں۔ لہذا ن۔م۔م۔ راشد کی تنقیدی فکر کا اہم حوالہ ان الفاظ کے اصل مفہام کو سمجھنا اور سمجھانا بھی ہے۔ ن۔م۔م۔ راشد کی کئی تحریروں میں زیادہ تر وہی مسائل در آئے ہیں جنہیں خود ان کی شاعری نے پیدا کیا تھا۔ چاہے نظم اور غزل کی شریات کا مسئلہ ہو یا ادب میں تجربے کی نوعیت ہو یا شعری اسلوب۔ کہنے کو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ن۔م۔م۔ راشد کی تنقیدی فکر کا مطالعہ دراصل خود ان کی شاعری کی قرأت کے تقاضوں سے آگاہ ہونا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے ماورا کے جو تھے ایڈیشن کے دیباچے سے متعلق لکھا ہے:

”ممکن ہے کہ 1941ء میں ”ماورا“ کے مصنف کو اپنی فحاشی یا جنسیت کا دفاع یا اس کی وضاحت ضروری معلوم ہوئی ہو لیکن 1949ء کے قاری کے لیے یہ وضاحت نہ صرف یہ کہ ضروری تھی بلکہ 1949ء کے قاری کو شاید حساس بھی نہ ہوا ہوگا کہ یہاں کچھ لذت جسم والے معاملات بھی ہیں ”ماورا“ کی نظموں کی مبینہ فحاشی یا جنسیت کے بارے میں راشد صاحب کی وضاحت اس بات کو دوبارہ ثابت کرتی ہے کہ راشد صاحب کے خیال میں اردو کا قاری اب بھی ان کے اسلوب بیان اور طرز فکر سے مانوس نہیں ہوا تھا غلط یا صحیح یہ بات انھیں پریشان کرتی رہی۔“ ج

شمس الرحمن فاروقی کی دو باتیں بظاہر سامنے کی ہیں مگر ان کا بنیادی رشتہ راشد کی شاعری اور تنقیدی فکر سے ہے۔ فاروقی صاحب نے ن۔م۔م۔ راشد کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ یہ خیال کرتے تھے کہ 1949ء کا قاری ان کے اسلوب بیان سے مانوس نہیں ہوا تھا، اور یہ بات انھیں پریشان کرتی رہی۔ فاروقی صاحب کا یہ نکتہ ن۔م۔م۔ راشد کے مطالعے کا بنیادی مسئلہ ہے۔ انھوں نے صرف ماورا کے دیباچے کے تعلق سے ن۔م۔م۔ راشد کی پریشانی کا ذکر کیا ہے۔ جی بات یہ ہے کہ ان کی تمام تنقیدی تحریروں میں یہ پریشانی واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔ ن۔م۔م۔ راشد کے کسی اور

معاصر نے اپنی شاعری کے سلسلے میں شاید ایسی فکر مندی کا اظہار نہیں کیا۔ سوال یہ ہے کہ 2010ء کا قاری ان۔م۔راشد کی شاعری سے کتنا مانوس ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ ان۔م۔راشد کبھی مقبول عام شاعر نہیں رہے۔ اس بات سے ان کے شعری مروجہ پر کوئی حرف نہیں آتا۔ لیکن ان کی بعض تحریروں سے محسوس ہوتا ہے کہ فیض کی مقبولیت بھی ان کی پریشانی میں اضافے کا سبب بنی۔ مقبول کا لفظ عام طور پر ادبی دنیا میں دوسرے اور تیسرے درجے کی شاعری کے لیے مخصوص سمجھا جاتا ہے۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ان۔م۔راشد کی مشکل پسندی اردو کے مخصوص قارئین کے لیے بھی پریشان کن رہی ہے۔ خود راشد کو بھی اس حقیقت کا شدید احساس تھا۔ راشد کی چند نظموں کے عنوانات اور مصرعے بھی ہمیں یاد ہیں مگر قاروقی صاحب کا یہ جملہ بہت ہامستی ہے ”راشد صاحب کے خیال میں اردو کا قاری اب بھی ان کے اسلوب بیان اور طرز فکر سے مانوس نہیں ہوا ہے۔“

شمس الرحمن قاروقی نے جس قاری کی طرف اشارہ کیا ہے اس میں ادب کا عام ہی نہیں بلکہ خاص قاری بھی شامل ہے۔ ان۔م۔راشد کے نام سلیم احمد کا خط کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے اپنے ساتھ میراجی کا نام بار بار دہرایا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راشد کی نظر میں میراجی اور خود ان کی شاعری کے کچھ مسائل مشترک ہیں۔ یہاں سلیم احمد کے نام لکھے گئے خط کے چند جملے دیکھیے جون۔م۔راشد کی شاعری کی تنقید کے ساتھ ان کے ادبی شعور کا بھی اہم حوالہ ہیں۔

”آپ کے مضمون کی داد اس لیے نہیں دے رہا کہ اس میں ایک حد تک میری ستائش کا پہلو نکلتا ہے بلکہ اس لیے کہ اردو ادب کے تنقید نگاروں میں غالباً آپ پہلے شخص ہیں جس نے میراجی کی اور میری شاعری کی قایت، الغایات تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔۔۔۔۔ میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں۔ لیکن ہم دونوں نے اردو شاعری میں غالباً پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا ہے کہ جسم اور روح گویا ایک ہی شخص کے دو رخ ہیں اور دونوں میں کامل آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت اپنے کمال تک نہیں پہنچ سکتی۔۔۔۔۔ فاشی اخلاق کی اصطلاح ہے یا قانون کی، بے شک شاعر یا ادیب کی معاشرتی ذمہ داریوں کے باعث فاشی کا مقام ادب میں بھی نہیں ہونا چاہیے۔ لیکن ہم دونوں کی شاعری میں جس کو فاشی یا بعض اوقات خلد پرستی کہا جاتا ہے وہ جہاں تک میں جانتا ہوں کہیں موجود نہیں، جسم یا جنس کا ذکر جس ضمنی ہے۔ میرا یہ خط اگر محض نامہ بین ہی کیا ہے تو لگے ہاتھوں ایک اور سنگین اعتراض کا ذکر کیوں نہ کروں؟ میں ایسی زبان استعمال کرتا ہوں جس میں عربی اور فارسی کی آمیزش ہوتی ہے۔۔۔۔۔ کوئی لفظ اپنی جگہ اجنبی یا مشکل نہیں ہوتا۔ اس کا اجنبی یا مانوس ہونا اور اس کا مشکل یا

آسان ہونا، سیاق و سباق پر منحصر ہے۔ آج تک کسی فن دانے یہ کیوں نہیں لکھا کہ فلاں لفظ نظم کے سیاق و سباق یا اس کی فضا سے لگا نہیں کھاتا۔ تیسرے ہم غالب کے اجنبی الفاظ یا ازرا پاؤں کے ناماوس لغت کیوں کر ہضم کر جاتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ کوئی بھی شاعر ایسا نہ ہوگا جسے اظہار کی دقتوں کا سامنا ہو، اور وہ ایک حد تک ناماوس الفاظ کا سہارا نہ لے۔“ تلے اس اقتباس سے پانچ باتیں بطور خاص اخذ کی جاسکتی ہیں۔

(۱) جسم اور روح میں کامل ہم آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت بھی ادھوری ہی رہتی ہے۔

(۲) فحاشی ایک ایسی شے ہے جو ادب اور معاشرہ دونوں کے لیے غیر مناسب ہے۔

(۳) راشد اور میراجی کی شاعری پر جس فی فحاشی اور تلذذ پرستی کا الزام لگایا جاتا ہے وہ ان دونوں کی شاعری میں سرے سے ہے ہی نہیں۔

(۴) لفظ بنیادی طور پر نہ تو مشکل ہوتا ہے اور نہ ہی ناماوس۔

(۵) لفظ کے ناماوس یا مشکل ہونے کا جواز نظم کے باہر نہیں بلکہ نظم کے اندر تلاش کرنا چاہیے۔ ن۔ م۔ راشد کی یہ بات اہل کرتی ہے کہ ہر شاعر کو اظہار کی دشواریوں سے گزرنا پڑتا ہے اور ناماوس الفاظ استعمال کرنا اس کی مجبوری ہے لیکن اظہار کی دشواریوں کو ہر کس و نا کس کے ساتھ وابستہ کر دینا ٹھیک نہیں۔ ”کوئی بھی شاعر“ کی جگہ اگر وہ اچھے یا اہم شاعر کا لفظ استعمال کرتے تو زیادہ بہتر ہوتا۔ ن۔ م۔ راشد نے اپنی مشکل پسندی کے جواز میں قارئین کے ذریعہ غالب اور ایڈرا پاؤں کے ناماوس لغت کو ہضم کر جانے کی بات کہی ہے۔ ظاہر ہے ن۔ م۔ راشد جیسے بڑے شاعر کو اس کا حق پہنچتا ہے۔ ن۔ م۔ راشد نے فحاشی کے ضمن میں جس معاشرتی ذمے داری کا حوالہ دیا ہے اس کی ایک وجہ تو اجتماعی زندگی میں ن۔ م۔ راشد کی غیر معمولی دلچسپی ہے اور دوسری وجہ ترقی پسندوں کی جانب سے سماجی اور اجتماعی زندگی پر حد سے زیادہ اصرار کا رد عمل ہے۔ ”ماوراء“ کے چوتھے ایڈیشن کے دیباچے میں بھی انہوں نے اسی تشویش کا اظہار کیا ہے۔

”اس میں شک نہیں کہ فحاش یا جنسیت اپنی حدود سے گزرنے لگیں تو وہ فرد اور اجتماع کے رشتے کو متعلق کر دیتی ہیں اور اجتماع کو انہری کے کنارے لاکھڑا کرتی ہیں۔“

فحاشی اور جنسیت کے تعلق سے ن۔ م۔ راشد کے موقف کو اردو معاشرے میں عام کرنے کی ضرورت تھی۔ ن۔ م۔ راشد کے یہاں جدیدیت کی تمام تر حمایت کے باوجود اس بات پر اصرار ملتا ہے کہ شعر و ادب کا کام محض تجربے کرنا نہیں ہے، اور تجربہ برائے تجربہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ کلاسیکی تمثیلات، استعارات کو ایک بوجھ تصور کرتے ہوئے اردو کے تمام اہم شعرا پر طنز کرتے ہیں

کدھن و پروانہ اور گل و بلبل کے بغیر ان کا کام نہیں چلتا۔ ن۔ م۔ راشد قدیم تمثیلات کے سلسلے میں جس غم و غصے کا اظہار کرتے ہیں وہ بعض اوقات ان کا نفسیاتی مسئلہ بن جاتا ہے۔ بغاوت ان کے نزدیک ادب کی بجائے لیے ضروری ہے۔ ن۔ م۔ راشد نے بیشتر تحریروں اور خصوصاً ”ماورا“ کے دیباچے میں اپنے شعری اور ادبی مسلک کو تمام طرح کی مروجہ اور فرسودہ اخلاقیات سے ماورا بتایا ہے۔ ایک تخلیقی کار آزادانہ طور پر زندگی اور کائنات کے درمیان جس با معنی رشتے کی جستجو کرتا ہے وہ خود ایک بڑی اخلاقیات کا علامہ ہے۔ انفرادیت کی نشوونما میں اگر کوئی چیز خارج ہے تو وہ ادب اور کائنات دونوں کے لیے خطرناک تصور کرتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد نے انفرادیت کو آزاد روی کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ وہ مذہب کو بھی انفرادیت کی راہ میں ایک رکاوٹ مانتے ہیں۔ اردو شاعری میں مذہب کے ظاہری رسم و رواج کی مخالفت بھی انھیں جائز نظر آتی ہے۔ اس جہود کا ذمہ دار وہ طے شدہ تمثیلات اور تصورات کو قرار دیتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کا تنقیدی و تخلیقی ذہن فکر و اسلوب دونوں کے تعلق سے کسی طرح کی تقلید کو گوارا کرنے پر آمادہ نہیں۔ وہ وقفہ وقفہ سے ادب کی دنیا میں کوئی نیا انقلاب دیکھنا چاہتے ہیں۔ حالی کو انھوں نے اردو کا پہلا باغی قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

”در اصل حالی کی بغاوت قدیم تمثیلات کے خلاف نہ تھی بلکہ اس مشق شاعری کے خلاف تھی جسے وہ بزم خود و خود پسند نہیں پاتا تھا کیونکہ اسے ادب کو بھی اخلاقی معیار سے جانچنے کے سوا کوئی اور طریقہ کار معلوم نہ تھا۔ قدیم تمثیلات اور اصناف سخن کے خلاف جن میں غریب بھی شامل تھی اس کی بغاوت محض محنت تھی۔ حالی نے بہت بڑا کام کیا ہوتا اگر اس نے قدیم تمثیلات اور تصورات کو اڈا تباہ کرنے کی کوشش کی ہوتی جنھوں نے ہماری شاعری کو خراب کر دیا ہے یا قدیم اصناف سخن سرحد بحور و قوافی میں اتنی آزادی اور ترمیم قبول کر لی ہوتی کہ نئے خیالات کے اظہار کے لیے نئے شعر اکوئی شاہراہیں مل جاتیں۔“

حالی کی تنقیدی خدمات اور ان کی ادبی مصومیت پر کچھ نہ کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ حالی کو کبھی خیال نہ آیا ہوگا کہ وہ ادب اور ساج کے جس افادی اور قہمیری پہلو پر زور دے رہے ہیں وہ آئندہ نسل کے تنقیدی اور تخلیقی ذہن کو اس قدر متاثر کرے گا۔ حالی کی بغاوت قدیم تمثیلات کے خلاف نہ تھی اور انھیں ادب کو اخلاقی معیار سے جانچنے کے سوا کوئی اور طریقہ معلوم نہ تھا۔ اس قسم کی اور باتیں حالی کے بارے میں کہی جاسکتی ہیں لیکن یہ بات بھلا دی جاتی ہے کہ ہر نسل اپنے پیش رو سے جو بغاوت کرتی ہے اسے اس مہد کی مخصوص صورت حال کی روشنی میں دیکھنا چاہیے اگر حالی کو

اخلاقی معیار کے علاوہ ادب کو پرکھنے کا کوئی طریقہ معلوم نہ تھا تو اس میں حرج ہی کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حالی کے پاس ایک سماجی ایجنڈا تھا اور حالی کے لیے ممکن نہیں تھا کہ وہ اپنی ادبی روایت کو پوری طرح پامال کر دیں۔ یہ سوا کیا جاسکتا ہے کہ کیا قدیم تمثیلات اور تصورات کی جانی اعلیٰ ادب کی ضامن ہو سکتی ہے۔ ن۔ م۔ راشد لکھتے ہیں:

”حرید برآں اجتہاد کرنے کے لیے صرف قدیم حیات شعری کی تحریب ہی کافی نہیں بلکہ اس تحریب میں سے قیمری ادب کو ایک نئی صبح کی طرح نمودار ہونا چاہیے۔ اس اجتہاد کا جزو صرف وہ افکار و خیالات ہی پیش کر سکتے ہیں جن کی خاطر کسی ادیب نے اپنے لیے نئے راستے اختیار کیے ہیں۔ یہی وہ پابندی ہے جو ادبی بے اصولیوں میں کمی پیدا کر سکتی ہے جس سے ادبی اجتہاد محض ناسور بننے سے بچا جاتا ہے۔“

اس اقتباس سے بہت واضح ہے کہ ہمیں تجربے کے نام پر ادبی معاشرے کو بے راہروی کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ لیکن ادب کی دنیا تو جمہوری نظام کے تحت چلتی ہے۔ اس میں ہر شخص کو اپنے انداز میں اظہار خیال کی آزادی ہے۔ اجتہاد کو ناسور بننے سے بچانے کے لیے لازماً باز پرس کی ضرورت پڑے گی ورنہ ہر کس و ناکس خود کو ان افکار و خیالات کا حامل ٹھہرائے گا جس کا ذکر ن۔ م۔ راشد نے کیا ہے۔ جہاں تک تحریب سے قیمری ادب کی صبح کے نمودار ہونے کا معاملہ ہے تو یہ دیکھنا چاہیے کہ تحریب کے عمل سے گزرنے والا شخص کون ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں نئی ہیچوں کے تجربے کو نئے افکار و خیالات سے مشروط بتایا گیا ہے۔ اپنے ایک اور مضمون ”جدیدیت کیا ہے“ میں وہ لکھتے ہیں:

”اردو میں اب تک اس حد انحراف کی جو مثالیں ملتی ہیں ان میں ایک طرف توہینت کی آزادی ہے یعنی قافیے اور مصرعے کے ارکان اور بندوں کی ترجیب میں آزادی اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ تینوں چیزیں شعر کو روایتی قالب میں ڈھالتی ہیں اور جب تک شاعر اس روایتی قالب کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکے روایتی موضوعات یا تصورات یا طرز بیان سے بچ نہیں سکتا اور یہ طرز خیال بذات خود جدیدیت کا حامل ہے کہ شاعر کو روایتی تار و پود سے الگ رہ کر شعر کہنا چاہیے۔“

ن۔ م۔ راشد ہیئت اور موضوع دونوں میں تبدیلی کے حامی ہیں اور ان کی نظر میں جدیدیت اسی تبدیلی کی علامت ہے۔ لیکن وہ ان تبدیلیوں کے سیاق میں کبھی ہیئت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں تو کبھی موضوع کو۔ وہ ایک مقام پر لکھتے ہیں کہ فکر میں تبدیلی کے بغیر ہیئت کی تبدیلی ادبی شعبہ گری کے سوا کچھ نہیں مگر مندرجہ بالا اقتباس میں وہ روایتی موضوعات سے آزادی کے

لئے ہیئت کی آزادی کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ ن۔م۔م۔راشد نے اپنے خط میں موضوع اور ہیئت کی ہم آہنگی پر جیسی متوازن گفتگو کی ہے وہ یہاں دکھائی نہیں دیتی۔ انھیں جب یہ محسوس ہوتا ہے کہ جدیدیت ہیئت پرستی کی سرحد میں داخل ہو رہی ہے تو اچانک وہ موضوع اور مواد کی اہمیت کو زیر بحث لے آتے ہیں۔ ن۔م۔م۔راشد کی اس گفتگو کا سبب تلاش کرنا کوئی مشکل نہیں۔ اس گفتگو کی حامل تحریریں ۱۹۶۰ء کے آس پاس کی ہیں اور جن خطوط میں ہیئت اور موضوع کے متعلق ان کے یہاں ہم آہنگی اور توازن کا احساس ہوتا ہے وہ بعد کے ہیں۔ ن۔م۔م۔راشد نے ”جدیدیت کیا ہے؟“ کی ابتدا میں جدیدیت کو روایت سے بالکل ہی کاٹ کر دکھا ہے وہ جدیدیت کو ایک ایسا فکری ولسانی رویہ مانتے ہیں جس پر روایت کی کوئی پرچھائیں نہ پڑتی ہو۔ ان کی نگاہ میں جدیدیت اول و آخر عصریت کا نام ہے۔

”جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یکانگت اور بد محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔“

کیا شعر و ادب کے حوالے سے جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف قابل قبول ہو سکتی ہے جس میں روایت کا کوئی عمل دخل نہ ہو، اس کا جواب نفی میں ہوگا۔ جدیدیت کا عصریت سے گہرا رشتہ تو ہو سکتا ہے مگر عصریت ماضی سے کس طرح منحرف ہو سکتی ہے۔ اگر عصریت اپنے عہد کی زندگی کا دوسرا نام ہے تو زندگی چاہے کتنی ہی تبدیل ہو جائے وہ انسانی زندگی کے ایک تسلسل کے طور پر دیکھی جائے گی۔ معاصر انسانی صورت حال اگر جدیدیت ہے تو اس کے نشانات ماضی میں بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ لباس اور کھانے پینے کے طریقے کی تبدیلی خود ن۔م۔م۔راشد کی نظر میں بہت اہم نہیں بلکہ وہ ذہنی تبدیلی کے خواہاں ہیں، لیکن ذہنی تبدیلی کا مطلب ذہن کا عصریت میں محبوس ہو جانا نہیں۔ خود ن۔م۔م۔راشد کی شاعری جدیدیت اور عصریت کی اس تعریف پر پوری نہیں اترتی۔ اس سلسلے میں ان کی صرف ایک نظم ”سبا ویراں“ کا حوالہ کافی ہے۔ نظری طور پر کچھ کہنا اور بات ہے اور اسے تخلیقی سطح پر ثابت کرنا دوسری بات ہے۔ ن۔م۔م۔راشد نے اس حقیقت کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے کہ انسانی تجربہ بات اور مشاہدات میں کچھ مشترک عناصر بھی ہو سکتے ہیں جو عصریت کو روایت سے جوڑتے ہیں:

”فوری قسم کے خیالات کا اظہار جو جدید شاعری کے ایک طبقے کی خصوصیت ہے ایک حد تک جدید محافط نگاری کا نتیجہ ہے۔“

اردو میں جدیدیت کی روایت کا حوالہ دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔

”اردو میں بھی یکساں بات بڑی حد تک دلی، میر تقی میر اور میر درد پر صادق آتی ہے۔ انھوں نے فارسی سے اپنے انداز بیان اور خیالات کا تار و پود مستعار لیا لیکن اسے اپنے زمانے کے اور اپنے شخصی نفسیاتی مسائل سے مربوط کر کے جدید شاعری پیدا کی۔ ان سب سے نظیر اکبر آبادی زیادہ جدید شاعر تھا جس نے نئی، نچرولی اور نئے موضوعات کی ہم آہنگی سے جدید شعر کہے۔“ ۱

اس اقتباس میں شخصی اور نفسیاتی مسائل کا فقرہ بہت ہی باہمی ہے۔ اگر دلی، میر اور میر درد نے فارسی سے انداز بیان اور خیال مستعار لیا تھا تو ایسے میں ان شعرا کو بھی ایک معنی میں روایتی کہا جاسکتا ہے۔ ن۔ م۔ راشد روایت کو جس طرح جھٹکنا چاہتے ہیں عملی سطح پر وہ ممکن نہیں ہے۔ ن۔ م۔ راشد کو یہ بتانے کی بھلا کون جرأت کر سکتا تھا کہ شاعری میں لفظیاتی نظام کا پراپیٹا ہونا اہم تو ہے لیکن اصل بات وہی ہے جسے انھوں نے شخصی اور نفسیاتی مسائل سے مربوط ہونا قرار دیا ہے۔ شخصی اور نفسیاتی مسائل زمانے سے بے تعلق نہیں ہوتے۔ دلی، میر اور میر درد کو بڑی حد تک جدیدیت کا شاعر قرار دینے کے بعد فوراً نظیر اکبر آبادی کو سب سے زیادہ جدید شاعر بتانا غلط تو نہیں لیکن سچ تو یہ ہے کہ نظیر اپنی تمام تر عصرت اور نئے پن کے باوجود دلی، میر اور میر درد کے رنگ و آہنگ کے شاعر نہیں ہیں۔ نظیر اردو شاعری کے ایک مخصوص رنگ کا نمائندہ شاعر ہے اسے جدید کہا جاسکتا ہے مگر اس کی جدیدیت اور میر کی جدیدیت میں بڑا فرق ہے۔ ان سوالات کے جواب میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کی مختلف صورتیں اردو شاعری میں موجود ہیں۔ لیکن شخصی اور نفسیاتی مسائل سے نظیر کی شاعری بڑی حد تک خالی ہے۔ اس کی وجہ نظیر کا وہ اجتماعی سردکار ہے جس نے انھیں بہت کم اپنی ذات کے نہاں خانے میں اترنے کا موقع دیا۔ ن۔ م۔ راشد نے بالآخر یہ لکھ دیا کہ: ”تاہم ہر جدت وقت گزرنے پر خود روایت بن جاتی ہے۔ اس سے کسی کو مفر نہیں“ لیکن ن۔ م۔ راشد (جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں) روایت اور جدیدیت کے فطری رشتے پر کوئی اظہار خیال نہیں کرتے۔ اپنے مضمون جدیدیت کیا ہے کہ اختتام پر انھوں نے زبان اور تجربے پر بہت ہی باہمی گفتگو کی ہے۔

”کسی فن کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی زبان سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی فہم نہیں وہ زبان وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں داخل کر داری تک پہنچتا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔“ ۲

ن۔ م۔ راشد کی بعض آرا کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا تنقیدی ذہن انسانی تجربات و مشاہدات کے تعلق سے ذہنیت میں سوچ رہا ہے ان ہی آرا کے سبب ان پر ذہنیت پرستی کا

مکان ہوتا ہے مگر یہ جملہ بڑا معنی خیز ہے کہ ”فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں“ ہیئت کو زبان کہنا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ کسی فن پارے کے رو برو ہوتے ہی ہمارے ذہن میں اس کا ہمبختی اور فنی ڈھانچہ ابھرنے لگتا ہے۔ لیکن ادب اس ہمبختی و لسانی ڈھانچے کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ اس بہت کچھ کو ن۔م۔راشد نے تجربات اور مشاہدات کا نام دیا ہے۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ انسانی تجربات اور مشاہدات کو روشن اور تاریک خانوں میں تقسیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک اچھے فن پارے کی خوبی یہ ہے کہ وہ قاری کے ادراک کو روشن کرے۔

ن۔م۔راشد جدید ادب کے نام پر ان تحریروں کا بھی استقبال کرتے ہیں جو محض ہیئت پرستی کا نمونہ ہیں۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ کلاسیکی موضوعات اور اسالیب سے بغاوت کی صورت میں کچھ فیشن زدہ تخلیقات بھی وجود میں آتی ہیں۔ ن۔م۔راشد نے جدید ادب کی ایک اہم پہچان اس کی انفرادیت کو بتایا ہے لیکن انفرادیت ان کی نگاہ میں اسی وقت بہت اہمیتی ہو سکتی ہے جب اس میں آفاقی عناصر بھی پوشیدہ ہوں۔ انفرادیت کو انھوں نے شخصی اور فنی لکرا اور اسلوب کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ابہام کو وہ جدیدیت کا لازمی عنصر نہیں سمجھتے۔ جدید شاعری کے منصب اور مزاج پر گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”شعر کو شخصی ملکیت کے درجے سے بلند کر کے عالمگیر اور آفاقی بنانا چاہتی ہیں۔ شاعری کو افراد کے شخصی تجربات کے بجائے تمام انسانوں کی بنیادی ضروریات کے اظہار کا ذریعہ بنانا چاہتی ہیں۔“

”انسانوں کی بنیادی ضروریات سے“ ن۔م۔راشد کی مراد کیا ہے۔ اس کی تعبیر کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ ن۔م۔راشد ادب کے ذریعہ انسانی ذہن اور احساس میں ایک روشنی پیدا کرنے کی بات کرتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی یہ نہیں لکھا شعر و ادب سے سماج میں کوئی انقلاب آ سکتا ہے۔ انسانی آبادی کا ایک چھوٹا سا طبقہ ادب میں دلچسپی لیتا ہے۔ ادب کے ذریعہ انسانی ذہن اور احساسات میں جو روشنی پیدا ہوتی ہے وہ ن۔م۔راشد کی نظر میں تمام مذہب و ملت سے ”دورا ہے، لیکن ادب انسانوں کی بنیادی ضرورت اسی وقت پوری کر سکتا ہے جب وہ ہیئت پرستی سے بلند ہو جائے۔ ن۔م۔راشد کی مشکل یہ ہے کہ وہ ادب میں نئے تجربے پر اصرار کے ساتھ اس تشویش کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ کہیں فن پارہ ہیئت پرستی کی نذر نہ ہو جائے۔

”مولوی محمد اسماعیل میرٹھی اور شرر کے بعد فارم کے تجربے ایک محدود تک علامہ اقبال اور ان کے زمانے کے بعض شاعرین مثلاً نادر کا کوری، نظم طہا طہائی اور چنڈت کپلی وغیرہ نے بھی کیے۔ خود علامہ اقبال نے اپنے تجربوں کو زیادہ فروغ نہ دیا۔ غالب اس لیے کہ انھیں محض فارم کا شاعر

نہ کر رہا جانا گوارا نہ تھا۔“ ۱۲

اقبال کے بارے میں ن۔م۔راشد کی اس رائے سے تو یہی لگتا ہے کہ بھتی تجربے میں زیادہ دلچسپی کسی کو ہیئت کا شاعر بھی بنا سکتی ہے۔ ن۔م۔راشد نے اقبال کی ایک نظم ”نغمہ ساربان“ کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اقبال کی یہ نظم قافیوں کی تکرار، اختصار اور مضمون کے مطابق بحر کے استعمال کے سبب حقیقت کی شاعری کا پیش رو بن گئی ہے۔

ن۔م۔راشد نے اپنے مضمون ”حلقہٴ ارباب ذوق اور زبانِ وادب کے مسائل“ میں حلقہٴ ارباب ذوق کی خدمات کو اجاگر کیا ہے اور اس حوالے سے میراجی کی شعری خدمات کا اعتراف بھی کیا ہے۔ قدیم اور جدید ادب کے سلسلے میں یہاں بھی کچھ وہی باتیں دہرائی گئی ہیں، جن کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ واضح رہے کہ ن۔م۔راشد کی یہ تحریر خطبہٴ صدارت ہے جو انھوں نے ۱۴ ستمبر ۱۹۵۶ء کو حلقہٴ ارباب ذوق میں پیش کیا تھا۔ لیکن ن۔م۔راشد نے میراجی کی خدمات کے اعتراف میں چند ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن سے ن۔م۔راشد کے تنقیدی افکار کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”خود بھی اور زندگی شاعری کی جو کوشش میراجی کے کلام میں ملتی ہے کسی اور جدید شاعر کے کلام میں نہیں ملتی۔ میراجی کے دل میں زندگی کے لیے جو غلوں اور عبودیت پائی جاتی ہے وہ اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے اپنی شاعری کو کسی غیر ادبی قصور سے آلودہ ہونے دیا۔“ ۱۳

جدید شاعری پر گفتگو کرتا ن۔م۔راشد کے لیے شعر گوئی کے بعد دوسرا سب سے بڑا اہم ادبی فریضہ رہا ہے۔ انھوں نے ساقی فاروقی کو جو خطوط لکھے ہیں ان کے بیشتر مسائل جدید شعری رویے سے متعلق ہیں۔ ان خطوط میں ن۔م۔راشد تنقیدی نظم و ضبط کے ساتھ اظہار خیال کرتے ہیں۔ ان کی ذہانت، صفائی اور منطقییت کو دیکھ کر یہ خلش پیدا ہوتی ہے کہ کاش انھوں نے جدید شعری رویوں کو باضابطہ اپنا موضوع بنایا ہوتا۔ بہر حال ساقی فاروقی کا ہمیں ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے ن۔م۔راشد سے بعض اہم اور حساس سوالات کیے۔ جدید ادب ن۔م۔راشد کی نظر میں نگر و اظہار کی سیدھی اور سبک گیر کا نام نہیں ہے۔ انھوں نے ادب کے مقامی اور آفاقی تناظر سے بھی بحث کی ہے۔ ہماری معاشرہ تنقید میں بھی اسی بحث کو مرکزیت حاصل ہے۔ ن۔م۔راشد مغرب سے اخذ و استفادے کے باوجود یہ نہیں بھولتے کہ باہر سے لایا ہوا کوئی تخلیقی پودا اسی وقت پھل پھول سکتا ہے جب وہ ہمارے جغرافیائی اور ثقافتی مزاج سے ہم آہنگ ہوگا۔ لیکن ن۔م۔راشد ساقی فاروقی کے اس نظریے کو سختی سے رد کر دیتے ہیں کہ جب کوئی مشرب سے

مرحوب ہو کر علم و آگہی کی بیک بان بننا ہے تو وہ انہیں ناکی اور افکار جالب کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ ن۔م۔م۔ راشد اردو کے ادیبوں اور تخلیق کاروں کو خبردار کرتے ہیں، اپنی تہذیبی اور ادبی وقار داری کے نام پر وہ کہیں کنویں کے مینڈک نہ بن جائیں۔ ن۔م۔م۔ راشد سرحدوں کو وسعت دینے کا مشورہ دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان سے بڑھ کر کوئی اور دوسری شے تخلیق کاروں کے لیے اہم نہیں ہے۔ انھوں نے انسان اور انسانیت پر بہت زور دیا ہے:

”میں تو ایسے عالمگیر یا عالمی یا آفاقی ادب سے ارادت رکھتا ہوں جو سرحدوں سے بے نیاز ہو، اور انھیں پشت پا بھجک دے جو اس انسان سے الگ ہوا ہو جس کا وطن محض اس کی انسانیت ہے۔۔۔۔۔ اسی مخلوق کی ہا کے لیے میگزینوں، مذاہب، ہزاروں قلعے اور ان پر مبنی ہزاروں سیاسی، اقتصادی اور اجتماعی سلسلے وجود میں آئے۔۔۔۔۔ بے شک میری شاعری میں اپنی پاکستان اصل کی طرف بے شمار اشارے ہیں۔ یہ بھی شاید میرے علم و بصیرت میں حساب کی کامیابی ہو لیکن مجھے ہمیشہ انسان اور مجموعی انسان کی آزادی اور مسرت سے واسطہ رہا ہے۔“

ن۔م۔م۔ راشد کی انسان دوستی پر مجھے ترقی پسندوں کی انسان دوستی کا گمان ہوتا ہے لیکن اسی خط میں وہ ترقی پسندوں کی انسان دوستی کے تعلق سے بہت ہی سخت لہجہ اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”ترقی پسند اقبال ہی کے، مندرجہ ذیل مسائل سے دست و گریباں تھے ان کا فارمولہ ان کی خاطر کسی اور نے تیار کیا تھا۔ وہ حالے کرا اقبال کا فارمولہ علم و حکمت، سوچ بچار اور تجربہ کا حامل تھا۔ اس لیے اقبال کی موت ترقی پسندوں کی موت سے مختلف ہوگی اور اسے ایک طویل زمانہ درکار ہوگا۔“

ن۔م۔م۔ راشد کی نظر میں بجا طور پر شاعر و ادیب کی داخلی تربت اور وجودی فکر زیادہ اہم ہے۔ بھلا اس بات سے کون انکار کرے گا لیکن ترقی پسندوں پر اعتراض کرتے وقت انھیں فیض کا نام بھی یاد نہیں آیا۔ وہ اپنے ایک خط میں اس کا ذکر بھی کرتے ہیں کہ فیض کے مجموعہ کلام کا وہ دیا چہ لکھنا چاہتے ہیں۔ کئی مقامات پر انھوں نے فیض کی شاعرانہ اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ ترقی پسندوں کی موت اقبال کی موت سے مختلف ہوگی اور اسے ایک طویل مدت درکار ہوگی۔ یہ ایک جذباتی بیان ہے جس کی اہمیت وقت کے ساتھ اور بھی کم ہوتی جائے گی۔ ن۔م۔م۔ راشد ترقی پسندوں کی فارمولہ بندی کی گرفت کرتے ہوئے اس کی گنجائش نہیں رکھتے کہ کوئی شاعر فارمولے کا پابند ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی اندرونی آواز کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس

میں وہ اقبال کی موت کو ترقی پسندوں کی موت سے مختلف بتاتے ہیں مگر سبھ حسن کو ایک خط میں ادیب کی تخلیقی آزادی پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مجھے صرف یہ اعتراض ہے کہ مجھ سے کوئی کیوں کہے کہ میں ایسا ادیب تخلیق کروں اور ویسا ادیب تخلیق نہ کروں۔ وہی اور اقبال سے کس نے کہا تھا کہ وہ اسلامی شاعری کریں۔ نرودا سے کس نے کہا تھا کہ وہ ترقی پسندانہ شاعری کرے۔ میں نعرہ بازی سے بھی نہیں ڈرتا۔ حبیب جالب کے کلام میں نعرہ بازی ہے لیکن ایسی کہ دل پر اثر کرتی ہے۔ جعفر طابر جو اصطلاحاً ترقی پسند نہیں خطابت کا دیا ہے۔ لیکن اس کی خطابت اس کی شاعری کی نفی نہیں کرتی اور کہتے نام گنواؤں۔“

اسی خط میں ان۔م۔راشد ایک اور اہم بات لکھ جاتے ہیں۔

”مجھے اس سے بھی غرض نہیں کہ اس قہد کا اظہار نفی و رائے میں ہوا ہے یا نہیں مجھے صرف اس کا اظہار مقصود ہے کہ میں اس پر مجبور ہوں کہ یہی میرا رد و دل ہے وہ کسی تجربات کی دور میں جذب ہو یا نہ ہو مجھے اس سے کوئی واسطہ نہیں۔“

ان خیالات کے پیچھے ایک تخلیق کار کا تخلیقی اعتماد اور اس کی وسعت نظر و دلوں پوشیدہ ہے۔ اس وسعت نظر کا تو تقاضا تھا کہ وہ ترقی پسندوں اور اقبال کے بارے میں اتنا سخت لہجہ اختیار نہ کرتے۔ یہاں سوال یہ ہے کہ ان۔م۔راشد کے یہاں یہ تضاد کیوں کر پیدا ہوا، اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ راشد نے مختلف اوقات میں یہ خطوط لکھے تھے، لہذا مختلف اوقات کی مختلف ذہنی کیفیات ان کے تنقیدی موقف پر اثر انداز ہوئیں۔ لیکن شاعر اور ادیب کی مکمل تخلیقی آزادی کے تعلق سے ان کے یہاں کوئی کشمکش نہیں ہے۔ ان کا یہ کہنا کہ میں نعرہ بازی سے نہیں ڈرتا اور حبیب جالب کی نعرہ بازی میرے دل پر اثر کرتی ہے، ان کے ایک سچے قاری اور سامع ہونے کی دلیل ہے۔ خط میں اس کی گنجائش نہیں تھی کہ وہ اس رحر پر سے پردہ اٹھاتے کہ آخر نعرہ بازی کی حامل شاعری میں ایسا کون سا جادو ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ ان۔م۔راشد کا یہ جملہ بھی بہت معنی خیز ہے کہ ”لیکن اس کی خطابت اس کی شاعری کی نفی نہیں کرتی۔“ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب عام طور پر لوگ نعرہ بازی یا خطابت کو غیر ادبی کہہ کر نہ صرف اس شاعری ہی کو رد کرتے ہیں بلکہ اس کا مذاق بھی اڑاتے ہیں۔ ان۔م۔راشد میں اتنا حوصلہ ہے کہ وہ بیک وقت ہر طرح کی شاعری کو پڑھ سکتے ہیں اور اس میں جو چیز انھیں اچھی لگتی ہے اس کی تعریف بھی کر سکتے ہیں۔ لیکن وہ ذاتی فکر، ذاتی واردات کو تخلیق کے لیے لازمی تصور کرتے ہیں۔ ان۔م۔راشد کے تنقیدی غلوں پر

یقین اس وقت اور پختہ ہوتا جاتا ہے جب ہم غیر ترقی پسند شاعروں سے متعلق ان کے خیالات پڑھتے ہیں۔ ۱۹۶۶ء میں غلام عباس کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

”آج کل کے نوجوان شاعروں نے زبان اور مروض کا جو نچا نچا پھانا شروع کیا ہے اس کے مقابلے کی ہمت نہیں۔ شاید تم نے ظفر اقبال اور افتخار جالب کا کلام پڑھا ہو۔ یہ دونوں اور بعض شعرا بڑے اہتمام اور بڑے ہنگامے کے ساتھ اردو دنیا میں فارغ ہوئے ہیں۔ شاید ان ہی کا رنگ آئندہ چل سکے۔ میں ہر تبدیلی کا نیاز مند ہوں لیکن شعر میرے نزدیک ”رسانی“ کا ایک ذریعہ رہا ہے خواہ اس میں ذاتی مشق ہو، خواہ زمانے بھر کا درد۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ شعر محض ایسے الفاظ کا مجموعہ بن کر رہ جائے جو پتھروں کی طرح ٹوٹ سکتے، گونجتے گرجتے چلے آئیں اور آخر زمین پر ڈیر ہو جائیں اور ہزار تلاش کے باوجود ان میں سے ایک بھی پھر نہ ملے۔“ ۱۸۰

ن۔ م۔ راشد نے حلقہٴ ارباب ذوق کے زیر اثر پروان چڑھنے والی جدیدیت کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو جس طرح اجاگر کیا تھا اس کی مثال بعد کے دنوں میں کہیں نہیں ملتی۔ ظفر اقبال اور افتخار جالب کا رشتہ اس جدیدیت سے ہے جس کی سرپرستی ہندوستان میں شمس الرحمن فاروقی نے کی۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدیت کو حلقہٴ ارباب ذوق کے ادبی موقف کا ترجمان سمجھا گیا۔ جس طرح حلقہٴ ارباب ذوق کی جدیدیت کا قصہ میراجی اور ن۔ م۔ راشد کے بغیر ادھر دار ہے گا اسی طرح آزادی کے بعد کی جدیدیت ظفر اقبال اور افتخار جالب کے بغیر نامکمل سمجھی جائے گی۔ ن۔ م۔ راشد کو ۱۹۶۰ء کے بعد کی جدیدیت کا نمائندہ بنانے والے لوگ اگر ان کے مندرجہ بالا خیالات کو پڑھ لیتے تو لازماً انہیں راشد سے کچھ ذہنی و فکری بند کا احساس ہوتا۔ اس طرح راشد کی تنقیدی فکر اور ان کا تخلیقی رویہ آزاد نہ شکل میں قارئین کے سامنے آتا۔ جدید یوں نے سمجھا کہ راشد تو بنیادی طور پر ادب میں تجربے کا قائل ہے اور وہ تخلیق آزادی کا سب سے بڑا علمبردار ہے۔ لہذا اسے آسانی کے ساتھ غیر ترقی پسند ٹھہرایا جاسکتا ہے۔ لیکن لوگ یہ بھول گئے کہ ادب میں وجودی فکر کی وکالت کرنے والا ن۔ م۔ راشد بنیادی طور پر زندگی کا شاعر ہے۔ اسے نہ تو لفظی و معنوی رعایتوں اور متاستوں میں دلچسپی ہے اور نہ ہی وہ ماضی پرست ہے۔ وہ شعر و ادب کے حوالے سے مستقبل کی طرف دیکھتا ہے۔ یہ تمام بنیادی سچائیاں، راشد کی شعری تحقیقات میں بھی تلاش کی جاسکتی ہیں اور ان کی تنقیدی نگارشات میں بھی۔ ن۔ م۔ راشد نے اپنے خطوط میں بعض نظموں کے حوالے سے کچھ وضاحتیں بھی کی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے شعری تجربے کے سلسلے میں کس قدر حساس تھے۔ ان وضاحتوں کو یہ کہہ کر نظر انداز کرنا بڑی

لفظی ہوگی کہ شاعر کے بیانات کو زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے۔ اگر راشد کے نزدیک ترسیل کی اہمیت نہ ہوتی تو اپنی شاعری یا اپنی شاعری کے تعلق سے لکھی جانے والی تنقید کو موضوع گفتگو نہ بناتے۔ انہوں نے ساقی فاروقی کو ایک خط میں لکھا ہے کہ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ کچھ لوگ اپنی شاعری کو پیچیدہ بنا کر جدید شاعر بنانا چاہتے ہیں اور آقا عبدالحمید کو خط میں لکھتے ہیں:

”میری نظم ”درتپچ کے قریب“ کے بارے میں تمہاری تنقید خوب دلچسپ ہے۔ میں نہیں جانتا

کہ میں اس ابہام کو کیسے دور کروں جو روز بروز میری شاعری میں پیدا ہو رہا ہے۔“

ابہام کا پیدا ہونا اور ابہام کو پیدا کرنا ان دونوں میں بڑا فرق ہے۔ ابہام کو کیسے دور کروں ایک ایسی بے چارگی کا اظہار ہے جس پر کسی بھی تخلیق کار کو رشک آئے گا۔

ن۔ م۔ راشد نے ساقی فاروقی کے نام اپنے دو خطوں میں یگانہ اور فراق کی غزل شاعری پر بہت تفصیل کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ اصل میں ساقی فاروقی نے ن۔ م۔ راشد کو ایک خط میں یگانہ اور فراق کو جدید غزل کا پیش رو یا بانی لکھ دیا تھا اور اس سلسلے میں کچھ دلیلیں بھی پیش کی تھیں۔ ن۔ م۔ راشد نے ان دونوں کی غزل شاعری کو مجموعی طور پر روایتی قرار دیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی بتایا ہے کہ ان کا تخلیقی ذہن اپنی شعری روایت سے الگ ہو کر کچھ سوچتا ہی نہیں تھا۔ یگانہ کے مقابلے میں فراق کے لفظیاتی نظام سے انہیں بہت زیادہ شکایت ہے۔ وہ کچھ مثالیں پیش کرنے کے بعد یہ بھی لکھتے ہیں کہ فراق لفظ کے تخلیقی امکانات سے نا آشنا معلوم ہوتے ہیں، انہیں توانی کو برتنے کا بڑا شوق ہے، بیت پر بیت کہتے جاتے ہیں۔ فراق کی غزل گوئی پر ن۔ م۔ راشد کے تمام اعتراضات کم و بیش وہی ہیں جو محسن الرحمن فاروقی کے ہیں۔ البتہ ن۔ م۔ راشد جس کلاسیکیت میں فراق کو گرفتار بتاتے ہیں۔ محسن الرحمن فاروقی اسی سے فراق کو بڑی حد تک محروم قرار دیتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد اور محسن الرحمن فاروقی کے موقف میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ن۔ م۔ راشد لفظی و معنوی رعایتوں اور مناسبتوں کے سیاق میں فراق سے اپنی مایوسی کا اظہار نہیں کرتے اور محسن الرحمن فاروقی کے اعتراضات میں ان رعایتوں اور مناسبتوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ البتہ بھرتی کے الفاظ اور ایک لفظ کے ہر جگہ ایک ہی طرح سے استعمال کی شکایت ن۔ م۔ راشد اور محسن الرحمن فاروقی کے یہاں مشترک ہے۔ ن۔ م۔ راشد اور محسن الرحمن فاروقی کے تصور جدیدیت میں بنیادی فرق کلاسیکیت کے حوالے سے ہے۔ ن۔ م۔ راشد جدیدیت کو کلاسیکیت سے مکمل طور پر آزاد کرنا چاہتے ہیں۔ فراق پر محسن الرحمن فاروقی کا ایک اعتراض یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری سے ان کی آگاہی بہت کم ہے اسی لیے ان کی غزلوں کا لفظیاتی نظام بہت ڈھیلا اور کمزور ہے۔ اب ذرا

ن۔م۔ راشد کی رائے ملاحظہ کیجیے۔

”جہاں تک فراق کا تعلق ہے وہ کلیشے پرستی میں یگانہ سے بھی دو ہاتھ آگے ہیں۔ ان کے بحر بیان کا یہ عالم ہے کہ ”نا“ کا لفظ ہزاروں مرتبہ استعمال کر گئے ہیں اور اس کی مدد سے بے شمار ترکیبیں اپنی شاعری میں جمع کر دی ہیں..... یہ ایک لفظ کیونکر ہر مرض کا نسخہ بن گیا ہے؟ اسی طرح فراق کو رحنا کا لفظ پسند ہے۔ زگس رحنا، قد رحنا اور اسی طرح محبوب کے لیے ”شوغ“ کا پنا ہوا لفظ بھی نہایت بے پروائی سے استعمال کرتے جاتے ہیں۔ دل گم کشتہ، دل نا کام، دل مدد چاک، دل خانماں خراب، دل دیوانہ، قلب تپاں وغیرہ کی تکرار سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ شاعر نے ان ترکیبوں کے استعمال میں کس حد تک سوچ سے کام لیا ہے۔ ان سب کا استعمال اتنا ڈھلا ڈھالا ہے کہ شاعر کا غلوں اس پر قربان ہو جاتا ہے۔“

ن۔م۔ راشد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ”انہوں نے لفظوں کی قوت کو خطرناک حد تک ضرر پہنچایا ہے۔“ ن۔م۔ راشد نے اپنی کوئی بات بے دلیل نہیں کہی ہے لہذا ان کے تمام اعتراضات نہ صرف اکیلے کرتے ہیں بلکہ ان سے شمس الرحمن فاروقی کے بعض اعتراضات کو بھی تقویت ملتی ہے۔ ن۔م۔ راشد نے فراق کی غزل کے سلسلے میں کچھ حسینی کلمات بھی لکھے ہیں لیکن ان کے اعتراضات اتنے سخت ہیں کہ حسینی کلمات دے دے سے معلوم ہوتے ہیں۔ ن۔م۔ راشد کی تمام باتیں اپنی جگہ درست مگر جب وہ فراق کی غزل میں کسی ایک لفظ کی تکرار کو بے جا اور فرسودہ قرار دیتے ہیں تو انہیں ایسے شعر بھی پیش کرنے چاہیے جن میں یہ لفظ نہایت خوبصورت اور تخلیقی سطح پر باوقار معلوم ہوتا ہے۔ لہذا فراق نے جن الفاظ کی تکرار سے تخلیقی سطح پر کوئی بڑا کام نہیں لیا ہے ان میں کچھ ایسے شعر بھی ہیں جو بھلائے نہیں جاسکتے۔ اور فراق کے تمام سنجیدہ قارئین کو فراق کے ایسے ہی شعر یاد ہیں۔ اب فراق کے سلسلے میں حسینی کلمات ملاحظہ کیجیے:

”فراق کے یہاں ایک فلسفے کا مظہر بھی ہے۔ ذوقِ جمال بھی ان کا دھروں سے الگ اور جرأتِ معنادہ ہے۔ فطرت کے حسن کی طرف بھی نہایت خوشگوار اشارے ہیں..... اکثر تشبیہیں جو انہوں نے فطرت سے اخذ کی ہیں اچھوتی بھی ہیں اور گھٹتہ بھی۔ پھر ان کی مختلف الجھاؤ میں سے اس سطرے پر انسان کی تقدیر اور انسانی رشتوں اور ہمارے عہد کی اداسیوں اور ہریشانوں کی طرف توجہ ان کو نہایت حساس شاعر ثابت کرتی ہے۔“

یگانہ کی روایت پرستی بھی ن۔م۔ راشد کو پریشان کرتی ہے مگر یگانہ کے بعض شعری محاسن سے وہ اس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ ان کی روایت پرستی کا اثر راسخ ہونے لگتا ہے۔ زبانِ دانشوار

کے تعلق سے انھیں فراق کی طرح یرگاندہ کے یہاں کمزوریاں دکھائی نہیں دیتیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ انھیں یرگاندہ کے یہاں بھی بعض الفاظ اور تراکیب کی بے جا تکرار نظر آتی ہے۔ ۱۰/ جون ۱۹۷۵ء کے ایک خط میں ن۔م۔راشد لکھتے ہیں:

”میں مرزا یرگاندہ کی غزلیں دوبارہ پڑھ رہا تھا اور بعض باتوں کا خیال آیا۔ دیکھو یرگاندہ کا ذہن عجائباتی تصور سے تو پاک ہے لیکن کہیں کہیں شعر میں ذراے کی سی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ خاص طور پر جب ”ارے“ سے مصرع اٹھاتا ہے تو چٹا دیتا ہے۔ فراق کے یہاں بھی یہ ”ارے“ بہت جگہ آئے ہیں لیکن بھرتی معلوم ہوتا ہے۔ وہ جیسے اور الفاظ کی قوت سے بے خبر ہیں۔ اسی طرح اس پھولے سے لفظ ”ارے“ کی قوت سے بھی آگاہ نہیں۔۔۔۔۔ یرگاندہ میں ایک خوبی اور ہے ان کو اپنی غزل کی طبعی طوالت کا بڑا شعور ہے لیکن فراق کو قافیوں سے مشق ہے۔“

ن۔م۔راشد کا ایک اہم مضمون مادی تنقید۔ اظہار اور ہم کلامی“ ہے اس میں متن، قاری، قرأت اور مصنف (شاعر) کے تعلق سے کچھ پیچیدہ مسائل کو نہایت سلیجے ہوئے انداز میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ آج کی تنقید متن قاری اور قرأت کے روایتی تصورات سے بہت آگے نکل آئی ہے لیکن ن۔م۔راشد نے جن مسائل سے بحث کی تھی وہ آج بھی اہم معلوم ہوتے ہیں۔ انھوں نے فضاے مصنف کی ترکیب کو استعمال نہیں کی لیکن وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ تخلیق کار قارئین تک اپنی باتوں کو پہنچانا چاہتا ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران اسے اس کی پروا تو نہیں ہوتی کہ کون اسے پڑھے یا سمجھے مگر دوسروں تک اپنی کیفیات و تجربات کو پہنچانا اس کی فطری خواہش ہے۔ مضمون کا عنوان ”مادی تنقید۔ اظہار اور ہم کلامی“ سے واضح ہے کہ شعر گوئی ذاتی قسم کی چیز تو ہے مگر یہ اظہار کی خواہش بھی ہے اور ہم کلامی بھی۔ ن۔م۔راشد نے ”عجالی تجربہ“ کی اصطلاح پر روشنی ڈالی ہے۔ ”عجالی تجربہ“ ان کی نظر میں ایک ایسی اصطلاح ہے جس میں جذبات، خیالات کے اظہار کے ساتھ ساتھ بہت سی مرئی اور غیر مرئی اشیاء کا ادراک شامل ہے ”عجالی تجربہ“ کو کسی مخصوص موضوع یا خیال سے وابستہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ایک ہی عہد کے دو تخلیقی کاروں کا عجالی تجربہ ایک دوسرے سے کچھ مماثل اور مختلف بھی ہو سکتا ہے۔ عجالی تجربہ کی تعمیر و تشکیل میں تخلیق کار کا بنیادی کردار تو ہوتا ہی ہے اس میں تھوڑا حصہ معاشرے کا بھی ہے۔ ن۔م۔راشد نے لکھا ہے کہ:

”عجالی تجربہ صرف حسین اشیاء کی قدرو قیمت کی حس سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ ہر شے اور زندگی

کے ہر ذرے سے خواہ کیسا ہی بد صورت کیوں نہ ہو پیدا ہو سکتا ہے کیوں کہ بد صورت چیز بھی شر کے ذہن میں خوب صورت شکل حاصل کر سکتی ہے۔“ ۳۳

ن۔م۔ راشد نے ایک عام سی بات کو خوبصورتی کے ساتھ بہت اہم بنا دیا ہے۔ عموماً کہا جاتا رہا ہے کہ اپنے جذبات و خیالات کو دوسروں تک پہنچانا ایک فطری جذبہ ہے۔ ن۔م۔ راشد اس حقیقت سے انکار نہیں کرتے مگر ان کا خیال ہے کہ اظہار خیال کی حد سے بڑھی ہوئی خواہش شاعری کو نقصان پہنچاتی ہے۔

”دیکھنے میں آیا ہے کہ اگر انسانوں کے ساتھ ہم کلامی کی خواہش غالب آجائے تو اظہار کی

صحت اور اس کا ثبات خطر لڑ ہو جاتے ہیں۔ گو ظاہراً قبال کی شاعری اس سے متعلق ہے۔“ ۳۴

اس موضوع پر بہت کچھ کہا جا چکا ہے لیکن ن۔م۔ راشد کی یہ بصیرت ادب کے عام قارئین تک پہنچنی چاہیے کہ ہم کلامی کی خواہش کا غالب آ جانا دراصل شعر و ادب کا بیج اور اعلان میں تبدیل ہو جانا ہے۔ گو کہ زندگی میں ان کی بھی ضرورت پڑتی ہے مگر اچھا اور دیر پا ادب اپنے داخل میں بیج اور اعلان کو چھپا کر اسے زیادہ پر قوت بنا دیتا ہے۔ ان کی یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ ہم کلامی کی شدید خواہش کے سبب جو کمزوریاں پیدا ہو جاتی ہیں ان سے اقبال کی شاعری مستثنیٰ ہے۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی تو پوشیدہ ہے کہ ہم کلامی کی شدید خواہش بذات خود کوئی عیب نہیں ہے مگر ہر شاعر اس خواہش کے ساتھ ادبی تقاضوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔ ن۔م۔ راشد کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے۔

”ہماری زبان میں شاعری کے لیے دو الفاظ ”فن اور کلام“ نہایت ہامتی ہیں۔ یہ محض اتفاقی

اصطلاحیں نہیں بلکہ اس بات کا ثبوت ہیں کہ ہمارے وہ شعراء جن کی شاعری زیادہ تر حقیقی

خیالات کا مجموعہ تھی اور ہمارے ہر عالم انسانی کے ساتھ کم و بھد رکتی تھی وہ بھی اس بات کا احساس

رکھتے تھے کہ ان کے اشعار ان کی ذات تک محدود رہنے کی چیز نہیں بلکہ اظہار کی تکمیل کے لیے

کسی قاری یا سامع کا وجود چاہتے ہیں۔“ ۳۵

ن۔م۔ راشد نے ادبی روایت کے دو عام الفاظ کی مدد سے اپنے نظریے کو استحکام بخشنے کی کوشش کی ہے۔ اقتباس کا آخری جملہ بڑا ہی معنی خیز ہے۔ یہ جملہ انھوں نے ستمبر ۱۹۶۱ء میں تحریر کیا تھا جو آج بھی نیا معلوم ہوتا ہے گویا کوئی فن پارہ اسی وقت مکمل ہو گا جب اسے قاری یا سامع میسر آئے۔ ن۔م۔ راشد سننے اور پڑھنے کے عمل کو اظہار کی تکمیل کہتے ہیں۔ متن کو قاری یا سامع ہی ایک نئی زندگی دیتا ہے۔ راشد متن اور قاری کے رشتے کو نہ تو یک رخا سمجھتے ہیں اور نہ ہی مصوم۔

وہ لکھتے ہیں۔

”چنانچہ شاعر خود کتنا ہی صاحب ہوش اور نزاکت حس کا مالک ہو قاری کے ذہن میں عین وہی تصور پیدا نہیں کر سکتا جو اس کے ذہن کی آنکھوں نے دیکھی ہے اس کے علاوہ صحیح اکتساب کرنے کے لیے قاری کی اپنی ذہنی تربیت، اس کا ماحول اور اس کے گذشتہ تجربات بھی اثر انداز ہوتے ہیں چنانچہ شاعر کے تجربے کا عکس مختلف انسانوں کے دلوں پر مختلف درجے کا ہوتا ہے۔“

اس اقتباس سے واضح ہے کہ کسی متن کا اثر ہر قاری پر ایک جیسے نہیں ہوتا لیکن یہ خوبی کسی توانا متن ہی میں ہو سکتی ہے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ ن۔م۔راشد متن اور قاری کے گہرے رشتے کو دلوں پر تجربے کے عکس کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ لیکن شاعر کے تجربے کا عکس ہر انسان کے دل پر الگ الگ ہوتا زندگی کے مختلف پہلو اور معاملات کی جانب اشارہ ہے۔ وہ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھ چکے ہیں کہ متن سے اخذ واستفادے کا تعلق قاری کی ذہنیت، اس کے ماحول اور تجربے سے ہے۔ ن۔م۔راشد نے مزید لکھا ہے۔

”علم تنقید میں ہمیں شاعر کے ارادوں سے سروکار نہیں بلکہ اس کے طریق کار سے ہے۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ شعر کہہ کر جو تسکین اس نے حاصل کی ہے وہ اس کے شاعر کے اثر سے کس قدر مطابقت رکھتی ہے کیونکہ شاعر کے تجربے اور قاری کے تجربے میں جب تک آہنگ نہ ہو ان کا باہم ربط کامیاب نہیں۔“

پہلی بات تو یہ ہے کہ ن۔م۔راشد نے ”علم تنقید“ کو مستقل ایک علم کے طور پر تسلیم کیا ہے۔ ہمارے یہاں فنشائے مصنف کی ترکیب گذشتہ چند برسوں میں زیادہ مقبول ہوئی۔ راشد کے وقت میں فنشائے مصنف کی ترکیب غالباً استعمال نہیں ہوتی تھی۔ ن۔م۔راشد نے شاعر کے لیے لفظ ”ارادوں“ کا جو استعمال کیا ہے وہ فنشائے مصنف ہی کا بدل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ن۔م۔راشد نے ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لکھا تھا کہ علم تنقید کی رو سے ہمیں شاعر کے ارادوں سے سروکار نہیں، شعری طریق کار سے سروکار ہے۔ شاعر کے تجربے اور قاری کے تجربے میں ہم آہنگی کے بغیر فن پارہ انجینی سار ہوتا ہے۔ ن۔م۔راشد کا یہ خیال کسی فن پارے کی عام فکری اور حسی سطح کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ تجربے کا اشتراک فن پارے کو مقبول تو بناتا ہے، مگر ایسا فن پارہ عموماً یک رخا ہوتا ہے۔

حواشی:

- ۱۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۲۰
- ۲۔ ”اثبات“ ممبئی شمارہ ۲۰۱۰ء ص ۱۸
- ۳۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۹۸-۹۹-۹۵-۹۷
- ۴۔ ادبیات میں اچھا دہن۔م۔راشد، شخصیت اور فن۔مرتبین: مفتی نسیم، شہریار، ص ۱۹۵
- ۵۔ ایضاً ص ۱۹۹
- ۶۔ جدیدیت کیا ہے۔ن۔م۔راشد، شخصیت اور فن۔مرتبین: مفتی نسیم، شہریار، ص ۲۱۰
- ۷۔ ایضاً ص ۲۰۹
- ۸۔ ایضاً ص ۲۱۱
- ۹۔ ایضاً ص ۲۰۹
- ۱۰۔ ایضاً ص ۲۱۲
- ۱۱۔ شخصیت کی تلاش، ن۔م۔راشد، شخصیت اور فن۔مرتبین: مفتی نسیم، شہریار، ص ۲۰۶
- ۱۲۔ ایضاً ص ۲۰۵
- ۱۳۔ طغیاء اور باب ذوق اور زبان و ادب کے مسائل، ن۔م۔راشد، شخصیت اور فن۔مرتبین: مفتی نسیم، شہریار، ص ۲۲۰
- ۱۴۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۱۶
- ۱۵۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۰۹
- ۱۶۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۸۸-۸۹
- ۱۷۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۸۹
- ۱۸۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۶۸
- ۱۹۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۳۷
- ۲۰۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۲۲
- ۲۱۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۲۶
- ۲۲۔ ن۔م۔راشد کے خطوط۔ترتیب و تدوین نسیم عباس احمر ص ۱۲۶
- ۲۳۔ مبادی تنقید۔اظہار اور ہم کلامی، ن۔م۔راشد، شخصیت اور فن۔مرتبین: مفتی نسیم، شہریار، ص ۱۹۰
- ۲۴۔ ایضاً ص ۱۹۹
- ۲۵۔ ایضاً ص ۲۰۰
- ۲۶۔ ایضاً ص ۱۹۹-۲۰۰
- ۲۷۔ ایضاً ص ۲۰۱

☆☆☆

حرفِ معتبر

خلیل الرحمن اعظمی

راشد کا ذہنی ارتقا

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو شاعری جن شعرا کی بدولت عہدِ آفریں تبدیلیوں سے دوچار ہوئی ان میں راشد اور میراجی کا نام سرِ فہرست ہے۔ ان دونوں شعرا کی نظموں میں ایک ایسے تخلیقی ذہن کی کارفرمائی ملتی ہے جو اس وقت کے مذاقِ سخن کے لیے نامالوس اور اجنبی تھا۔ طرزِ احساس، اسلوبِ فکر، رنگ و آہنگ، ہیئت، تکنیک ہر اعتبار سے یہ نظمیں اس زمانے کے قارئین اور ناقدین کے لیے زبردست چیلنج کی حیثیت رکھتی تھیں۔ اس میں شک نہیں کہ حالی اور آزاد سے لے کر اقبال تک وراقبال سے لے کر جوگ، حفیظ اور اختر شیرانی تک اردو نظم آہستہ آہستہ بدلتی رہی ہے مگر یہ تبدیلی بہت خاموش اور غیر محسوس تھی اور ان تبدیلیوں کی نمود ہماری نظم نگاری کی دیرینہ روایات کے دائرے میں رہ کر ہی ہوئی، شرر کی نظم بے قافیہ، عظمت اللہ خاں کی گیت نما نظمیں اور ہندی پنکج سے ان کا شغف، اختر جوناگڑھی اور اختر شیرانی کے سانبھٹ تھوڑے بہت چونکانے والے تھے مگر ان شعرا کے یہاں بھی کسی نہ کسی حیثیت سے روایت سے وابستگی باقی رہی۔ دوسرے یہ کہ اس وقت تک مروجہ ہیئت و اسلوب سے انحراف کسی ایسے مواد سے مشروط نہ تھا جوئی ذہنی ضرورتوں کی لازمی طور پر

پیداوار ہو اور اس کا تعلق کسی سیاسی، سماجی یا تہذیبی انقلاب سے ہو۔ راشد اور میراجی کے
 یہاں تبدیلی کا یہ عمل اس طرح اچانک ظہور پذیر ہوا کہ اس نے ایک ہنگامے کی شکل اختیار
 کر لی۔ اردو میں نظم نگاری کے جو سانچے اس وقت تک رائج تھے ان میں ایک اکبر الہی تھا،
 نظم کے عنوان سے ہی یہ اندازہ ہو جاتا تھا کہ اس کا موضوع کیا ہے۔ پوری نظم ایک سیدھی
 سادی منطق کے سہارے چلتی تھی جس کا آغاز اور انجام دونوں پڑھنے والوں پر آئینے کی
 طرح روشن ہوتے تھے۔ جذبات و احساسات اور افکار و تصورات خواہ وہ عشق و محبت سے
 متعلق ہوں، مناظرِ فطرت اور حسبِ وطن کے رنگ میں ڈوبے ہوں یا قوم و ملت کی زبوں
 حالی سے اثر پذیر ہوں ان میں کسی نوع کی پیچیدگی نہیں ہوتی تھی۔ شاعر کی بلندی یا پستی کا
 اندازہ یا تو اس کے احساسات و تجربات کی پستی و بلندی سے لگایا جاسکتا تھا یا اظہار کے مرقعہ
 سانچوں پر محاکمانہ قدرت سے، یا پھر موضوعات، مسائل کی پہنائی اور وسعت سے۔ راشد
 اور میراجی نے مغرب کے شعرا یا خصوصاً انگلستان اور فرانس کے جدید شعرا سے متاثر ہو کر نظم
 نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی۔ پابند نظم کے بجائے ایسی آزاد نظم جس
 میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوں اور ارکان کی تعداد کتنی بڑھتی رہے یقیناً ایک نئی چیز تھی مگر
 صرف اسی ایک بات کو ہم اردو قاری کے لیے اجنبیت کا سبب نہیں قرار دے سکتے کیوں کہ
 اردو میں جو آزاد نظم رائج ہوئی وہ بھگتہ فرامیسی یا انگریزی آزاد نظم کے مماثل نہ تھی، پوری نظم
 میں ایک ہی بحر اور اس کے ارکان کے دائرے میں رہ کر چھوٹے بڑے مصرعے لکھنا اردو
 والوں کے لیے بہت زیادہ الوکی چیز یوں نہ رہی ہوگی کہ ہمارے یہاں بھی مستزاد کی مثال
 ملتی ہے پھر شرر سے لے کر تصدق حسین خالد کی نظموں تک آتے آتے ’گلگداز‘، ’مخزن‘،
 ’ہالیوں‘، ’نیرنگ خیال‘ اور دوسرے رسائل کے قارئین اس نوع کی نظم نگاری سے تھوڑے
 بہت آشنا ہو ہی چکے تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس وقت کے قارئین کے لیے جو چیز سب سے
 زیادہ اجنبی رہی ہوگی وہ نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور ارتقائے خیال کی ایک نئی منطق تھی جو
 سادہ اور بیانیہ نظم سے خاصی مختلف تھی۔ اس نظم میں اف نئی اور ڈرامائی انداز کے وہ جدید
 اسالیب خلط ملط تھے جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔ نظم میں واحد حکم اب
 صرف شاعر نہیں تھا ایک کردار یا بعض اوقات کئی ایک کردار ہوتے تھے، کہیں خود کلامی کا
 انداز ہوتا تھا تو کہیں ایسا مکالمہ جس میں مخاطب کا نام لیے بغیر کچھ فقرے ادا کیے جاتے تھے

اور ان کے درمیان بھی کئی محذوفات اور مقدرات ہوتے تھے جسے قاری کو اپنے خیال سے اپنے ذہن میں پُر کرنا ہوتا تھا۔ گویا یوں کہنا چاہیے کہ ہماری پرانی نظم کی مثال ان دکایات کی سی ہے جن میں ہر واقعہ ابتدا سے انتہا تک ایک خوب مستقیم کی صورت میں ہوتا تھا۔ پڑھنے والے ایک منطقی انجام تک پہنچ سانی پہنچ جاتے تھے مگر جدید نظم میں جدید ناول یا افسانے کا طریق کار اختیار کیا گیا تھا جو خط مستقیم کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت ایک پیچ در پیچ سلسلے کی ہوتی ہے جہاں کردار کا ذہنی عمل زمان و مکاں کے منطقی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔

یہ بڑی دل چسپ اور عجیب و غریب بات ہے کہ ان دونوں شعرا پر اس وقت جو الزامات لگائے گئے ان میں زبردست تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو یہ کہا گیا کہ ان کی نظموں میں شدید قسم کا ابہام ہے اور ان کے معنی و مفہوم تک رسائی مشکل ہے لیکن دوسری سانس میں ان شعرا کو جنس زدہ، مریض، فراری، شکست خوردہ ذہنیت کا، لک، انفرادیت پرست، غیر سماجی اور نہ جانے کیا کیا کہا گیا۔ ان کی شاعری کو فاشی و عریانی کا نمونہ بھی قرار دیا گیا اور اس میں الحاد کے جراثیم بھی تلاش کیے گئے۔ یہ بات واقعی حیرت انگیز ہے کہ جب ان نظموں کے معنی و مفہوم تک لوگوں کی رسائی نہیں تھی تو موخر الذکر تھنصیات کیوں کر ان شعرا سے وابستہ کی گئیں کیوں کہ ان خصوصیات کا تعلق تو معنی و مفہوم اور اسلوب فکر سے ہی ہے۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ان نظموں کے بعض بند یا ٹکڑے یا مصرعے پوری نظم کے سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھے گئے اور انہیں کو ذہن میں رکھ کر ان کے بارے میں یہ رائے قائم کی گئی ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بہت عرصہ تک ہمارے قارئین اور ناقدین ان نظموں کی نکتہ چینی سے قاصر رہے اور اس کی وجہ ان نظموں کی نئی تکنیک تھی۔ ان نظموں میں علامت نگاری کا جو انداز تھا وہ بھی ہماری پرانی نظم کے سیدھے سادے علاقائی انداز سے مختلف تھا، اس سے پورے طور پر شناسا ہونے میں بھی اردو والوں کو کئی برس لگ گئے اور نہیں کہا جاسکتا کہ اب بھی اوسط درجے کا ذہن اس سے پورے طور پر مانوس ہو سکا ہے۔

بد قسمتی سے ہمارے یہاں شاعری کی تنہیم و تحسین اور اس سے لطف اندوزی کے جو طریقے رائج رہے ہیں وہ بہت عمومی اور سطحی نوعیت کے ہیں غالباً مشاعروں کے رواج اور درباروں

سے وابستگی نے ہمارے مذاقِ سخن کی تشکیل کی جس میں شعری فوری اور جذباتی اہل یا کچھ عام قسم کے صنائع و بدائع کو ہی واحد پیمانہ قرار دیا گیا۔ ہمارے یہاں ایسے سخن ہم قاری یا ناقد کم ملیں گے جو شعر کے حقیقی عمل کی نزاکتوں سے بھی واقف ہوں یا ان کی اپنی شعری روایت پر گہری نظر ہو، یہی وجہ ہے کہ جب مقبول عام طرز سے ہٹ کر کسی شاعر کے یہاں اجتہادی میلان ملتا ہے تو اس شعر کو ہمدردی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش نہیں کی جاتی درآں حالے کہ ہر اجتہاد کسی نہ کسی روایت کی بنیاد پر ہی ہوتا ہے چوں کہ اس اجتہادی عمل میں شعر کا مجموعی رنگ یا اس کا ذائقہ کچھ بدلنا نظر آتا ہے اس لیے ہم روایت سے اس کے اندرونی اور پیچیدہ تعلق کو محسوس نہیں کر پاتے اور اسے ایک بدعت سے تعبیر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کی شاعری کو ہی لیجیے، یہ صحیح ہے کہ غالب کی شاعری اپنے ہم عصروں سے مختلف ہے یا اُس وقت دبستانِ دہلی کے شعرا شاہ نصیر اور ذوق کے اثر سے جس رنگِ کلام پر جان دیتے تھے، اس سے غالب کے یہاں پیچیدگی اور تعلق کا میلان ملتا ہے لیکن یہ روایت یکسر سچی نہیں تھی، فارسی شاعری پر اگر اس دور کے سخن شناسوں کی گہری نظر ہوتی یا انھوں نے غالب کی شاعری کی جزیں تلاش کرنے کی کوشش کی ہوتی تو انھیں غالب کی غزل اس قدر اجنبی نہ معلوم ہوتی۔ غالب نے 'گل رعنا' کے دیباچے میں لکھا کہ انھوں نے اپنی اردو شاعری کو دہلی سے نکال کر اصفہان تک پہنچا دیا ہے۔ یہ ایک فقرہ غالب کے لیے کلید کا کام دے سکتا تھا۔ راشد اور میراجی کو بھی سخن فہمی کی اسی روایت سے سابقہ پڑا اور نہ غور کیا جائے تو ان شعرا نے مغرب کی نظم نگاری سے اثر قبول کرنے کے باوجود جوئی قلم لگائی ہے، اس پودے کی جزیں ہماری اپنی شعری روایت میں پیوست ہیں۔ میراجی نے یوں لیر اور طارے سے ہی استفادہ نہیں کیا بلکہ اردو، ہندی، سنسکرت اور ہندوستان کی بعض دوسری زبانوں کے نامور شعرا سے بھی اثر قبول کیا اور ان سب اثرات کی ترکیب و احتراز سے اپنے لہجے اور آہنگ کی تشکیل کی ہے۔ اگر ہم سہل پسندی سے کام نہ لیں اور میر تقی میر، عظمت اللہ خاں اور ان سے ذرا آگے بڑھ کر کبیر، میراجی، چنڈی داس، ودیا پتی، نکارام، نام دیو، امار داور دامودر گپت تک بھی رسائی حاصل کریں جو ہماری اپنی دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں تو ہمیں اندازہ ہوگا کہ میراجی نے خالص مشرقی شاعری کی بنیادوں پر اپنی عمارت تعمیر کی، البتہ صنعت گری کے بعض طور طریقے انھوں نے مغرب سے بھی سیکھے۔ اسی طرح راشد کی شاعری سے سرسری طور پر گزرنے والوں نے

بھی غور نہیں کیا کہ وہ مغرب کے جدید شعرا سے اثر پذیر ہونے کے باوجود فارسی اور اردو شاعری کی بعض برگزیدہ روایتوں کا وارث ہے۔ راشد اور میراجی دونوں کو اپنے زمانے میں باغی شعرا کہا گیا۔ انھیں پسند کرنے والوں نے بھی انھیں اسی خطاب سے نوازا مگر میرا خیال ہے کہ بغاوت ایک تحریری اور مثالی عمل ہے اور اس کی جڑیں بہت زیادہ گہری نہیں ہوتیں اس کے برخلاف اجتہاد ایک مثبت عمل ہے جو ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل کو بھی برقرار رکھتا ہے اور اسے متحرک اور نامیاتی شکل دیتا ہے۔

”ماوراء“ سے لے کر ایران میں اچھٹی تک اور لا انسان کی نظموں کو غور سے پڑھا جائے تو راشد کی شاعری کا جو کردار تشکیل پاتا ہے اس کا تعلق ہم اس روایت سے یہ آسانی جوڑ سکتے ہیں جسے ہم دانشوری کی روایت کہتے ہیں، مشرق میں ردی سے اقبال تک اس روایت کے سلسلے پہلے ہوئے ہیں۔ اس روایت کے زیر اثر جو شاعری ہوئی ہے وہ اس شاعری سے الگ اپنا ذاتی رنگ لیتی ہے جسے ہم خالص متغزلانہ، غنائی یا داخلی محسوسات کی شاعری کہتے ہیں، یہ اس شاعری سے بھی الگ ہے جو خالص بیانیہ شاعری کے دائرے میں آتی ہے۔ دراصل ان شعرا کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا احتزاج اور اس احتزاج کی متعدد شکلیں اور سطحیں ملتی ہیں جو ان کے فکری میلان طبع کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان کے یہاں ذات اور غیر ذات، ظاہر اور باطن، فرد اور اجتماع، انسان اور فطرت کے تعلق اور ان کی کشاکش اور کشاکش کے رنگارنگ مسائل کو عصری محرکات کے پس منظر میں رکھ کر غور و فکر کرنے اور جذبہ وجدان اور تعقل تینوں حربوں کی مدد سے سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔ راشد کی شاعری پر جب جب میں نے غور کیا ہے اسی نتیجے پر پہنچا ہوں کہ ان کی شاعری دراصل اقبال کی شعری شخصیت کا تسلسل یا اس کی تفکیک نور ہے۔ راشد کے یہاں جو چیز اقبال سے مختلف ہے وہ ان کا زاویہ نگاہ ہے جو ان کی اپنی شخصیت اور ذاتی وجدان کی دین ہے۔ اقبال کا نظام فکر جن بنیادوں پر استوار ہے راشد نے اس سے یقیناً انحراف کیا ہے اور اس معین نظریے سے بھی انھوں نے اپنے آپ کو الگ رکھا ہے جو صرف اقبال سے مخصوص ہے، مگر اقبال کی دانش وری، اس کا طریق کار اور اس کی نظراسے ضرور وراثت میں ملی ہے۔ اتفاق سے اقبال اور راشد تھوڑے سے فرق کے ساتھ تقریباً ایک ہی عہد کے شاعر ہیں اس لیے راشد کے اندر کا شاعر بھی کم و بیش انھیں ذہنی و فکری مسائل سے دوچار ہے جسے ہم اقبال کی شاعری میں تلاش کر سکتے ہیں۔ اردو

میں اقبال پہلے شاعر ہیں جنہوں نے قومی و ملکی اور مقامی شاعروں کی حدود سے اپنے آپ کو نکال کر اس آفاقی فضا میں رکھنے کی کوشش کی جہاں مشرق و مغرب کی کشش اور تصادم کا ایسا جنم لیتا ہے۔ اقبال کی فکر کا محور روح مشرق کی بازیافت، اس کے کرب تک رسائی اور اسے متحرک اور نامیاتی صورت دینے کی کوشش ہے۔ وہ مشرق کی انفعالیات اور زوال و انحطاط کے راز کو سمجھتا اور اس کے باطن تک رسائی حاصل کرنے کے بعد اس کے درد کو محسوس کرنا چاہتا ہے۔ ان معنوں میں مشرق اس کے لیے ایک کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اقبال کو شاعر مشرق محض رسماً نہیں کہا گیا بلکہ واقعہ یہ ہے کہ یہ لقب اس کی شاعری کے اصل سرچشموں تک ہمیں پہنچا دیتا ہے۔ راشد کو اگرچہ یہ لقب نہیں دیا گیا مگر راشد کی شعری کائنات کا احاطہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کی شاعری کا مرکز و محور بھی مشرق اور اس کی روح ہے۔

راشد کی شعری کائنات کے مرکز و محور کی مماثلت کے علاوہ اگر ہم غور کریں تو راشد کے لہجے کی تشکیل بھی انہیں عناصر سے ہوئی ہے جو ہر بار ہمیں اقبال کی یاد دلاتے ہیں اور جن لوگوں کے کان اقبال کی شاعری اور اس کے لہجے سے آشنا ہیں وہ اسے پہچاننے میں دقت نہ محسوس کریں گے۔ مثلاً یہ ٹکڑے دیکھیے:

رہی ہے حضرت یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا
گزر گئی ہے تھکس میں زندگی میری
دل ابرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا

(مکافات)

بنائی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تو نے
اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ الہٹا ہوں بنی آدم کی ذلت پر

(انسان)

یہاں عدم ہے نہ فکر وجود ہے گویا
یہاں حیات مجسم سرود ہے گویا
(زندگی، جوانی، عشق)

جس جگہ سے آسمان کا قافلہ لیتا ہے نور
جس کی رفعت دیکھ کر خود محبت یزداں ہے چور
(وادی پناہ)

نغمہ سیمارگاں بے رنگ و آب
قطرہ بے مایہ طغیان شباب
میری ہستی ہے نجف و بے ثبات
تاک کی ہر شاخ ہے آفاق گیر
جس سے میری سلطنت تابندہ ہے
انجائے وقت تک پایہ ہے
(ہونٹوں کا لمس)

آسمان دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آہی خاک کو ہم جلوہ گرہ راز کریں
(افتاقات)

عمر گزری ہے غلامی میں مری
اس سے اب تک مری پرداز میں کوتاہی ہے
(سپاہی)

روح جو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
ہے اسی اظہار سے حاصل مجھے قرب حیات
(اظہار)

میں کہ تھا خود آفرینہ جزا
ساحری حیرتی خداوندی تری
(آنکھوں کے جال)

زندگی حیرے لیے بسترِ حجاب و سمور
اور میرے لیے افرنک کی دریوزہ گری

(شاعرِ در ماندہ)

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
خیمہ تپتی ہوئی نغمی ہی خودی کی قدیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی حعلہ جزا لہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ اظلاک مگر ظلم سہ جاتے ہیں

(دریچے کے قریب)

زندگی سے اس درود پوار کی
ہونچکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں

(رقص)

شکر کراے جاں کہ میں
ہوں در افرنک کا ادنیٰ غلام
صدرا عظم یعنی دریوزہ گرا عظم نہیں

(شرابی)

اوپر جو مثالیں دی گئی ہیں وہ دورِ اوّل کی نظموں سے ہیں، ان نظموں میں راشد کا اپنا لہجہ
بھی ہے لیکن اقبال کے لہجے کی گونج اور اس کے پیرایہ اظہار سے گہری مماثلت ہمیں قدم
قدم پر ملتی ہے۔ آگے چل کر اظہار کی یہ مماثلت کم ہوتے ہوتے بالکل معدوم ہو گئی ہے مگر
راشد کے اپنے انفرادی لہجے اور طرزِ بیان میں بلند آہنگی، صلابت، فعالیت اور مطلقہ،
اونچے سروں کی موسیقی کے ساتھ متحرک اور رقصاں پیکروں کی تخلیق اور ایک خاص بلند سطح
سے کلام کرنے کی روش ہمیں راشد کو اقبال ہی کے قبیلے کا شاعر سمجھنے پر مجبور کرتی ہے۔ بعض

ناقدین نے راشد کی شاعری کی یک آہنگی کی شکایت کی ہے۔ ایک صاحب نے لکھا ہے کہ اس کا پورا کلام استقامتی میں ہے اترہ کی نوبت کہیں نہیں آتی۔ یہ تنقید راشد کے مزاج اور اس کے شعری کردار کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہے۔ راشد کا شعری مزاج رومی، اقبال، دانے اور ملن جیسے شعرا سے مماثل ہے جو ایک خاص سطح سے کبھی نیچے نہیں اترتے کیوں کہ وہ جن مسائل اور موضوعات سے دوچار ہیں وہ ان عمومی مسائل اور کیفیات سے الگ ہیں جو فنی شاعری میں تنوع، لوچ اور پچک پیدا کرتے ہیں۔ راشد ان معنوں میں محام کا نہیں بلکہ خواص کا شاعر ہے اور اس کی شاعری سے لطف اندوزی کے لیے بھی ایک دانشورانہ مزاج کی ضرورت ہے۔

’ماورا‘ میں راشد کی جن نظموں میں ہمیں فنی تکمیل کا احساس ہوتا ہے وہ ہیں: تیکراں رات کے سناٹے میں، اتفاقات، گناہ، درپچے کے قریب، رقص، انتقام، اجنبی عورت اور خود کشی وغیرہ۔ اتفاق سے انہیں نظموں کو پہلے پہل تنقید کا ہدف بنایا گیا۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے ان نظموں کی ہیئت اور تکنیک سے پورے طور پر مانوس نہ ہونے کی وجہ سے غلط معیاروں پر پرکھا گیا۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ نظمیں ’روح شرق‘ کے لیے کا ایک موثر اظہار ہیں۔ ان نظموں کے کردار استعارہ ہیں اس انفعالیات، زوال پذیری، قوتِ نحو کے فقدان اور اپنے باطن سے بے خبری کا جو شرق کے انسان کے اصل مسائل ہیں جن کا ادراک نہ ہونے سے وہ اس کا رزار میں ایک بارے ہوئے سپاہی کی طرح ہے جہاں اسے مغرب کی بڑھتی ہوئی قوتوں کا سامنا کرتا ہے، ان نظموں میں روایت، مذہب اور تصوف کے نچلے عناصر پر طنز و استہزاء بھی ہے جو اس کردار کی انفعالیات اور شکست کی ذمہ دار ہیں۔ ایسی ہی نظموں کے اقتباسات کی بنا پر راشد کی بے دینی اور گستاخانہ طرزِ کلام کو مطلقاً کیا گیا، مثلاً:

کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا
بے بسی میرے خداوند کی تھی

(گناہ)

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند

اوگھٹتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریتِ اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشان
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مدا کوئی

(دریچے کے قریب)

خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحر بے نشان کا
جو مشرق کا آقا ہے مغرب کا آقا نہیں ہے

(پہلی کرن)

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردہ نسیان میں ہے

(شاعرِ درمائدہ)

کیوں دعائیں تری بے کار نہ جانے پائیں
تیری راتوں کے جمود اور نماز
اس کا باعث مر الحاد بھی ہے

(شاعرِ درمائدہ)

بے شک راشد کے یہاں طنز کی تنقی ہے مگر ہم نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ حکیم الامت
حضرت علامہ اقبالؒ نے اس سے کچھ کم طعنانِ اداروں پر نہیں کیا ہے اور علامہ کا مقصد بھی
مشرق کے جمود اور تھفل کی طرف اشارہ کرتا ہے، مثلاً:

چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبالؒ
کرتا کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند
مجھ کو تو سکھا دی ہے افرنگ نے زندگی
اس دور کے ملا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

کہتا ہوں وہی بات سمجھتا ہوں جسے حق
نے اہلبہ مسجد ہوں نہ تہذیب کا فرد

یہی شیخ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے
کلیم یوزر و ذلیق اولیس و چادر زہرا

حیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر ایسے امام سے گزر

چور حرم کو دیکھا ہے میں نے
کردار بے سوز، گفتار واهی

یہ مصرع لکھ دیا کس شوخ نے عراب مسجد پر
یہ ناداں گر گئے سجدوں میں جب وقت قیام آیا

ملا کو جو ہے ہند میں سجدے کی اجازت
ناداں یہ سمجھتا ہے کہ اسلام ہے آزاد

یہ اتفاق مبارک ہو مومنوں کے لیے
کہ یک زباں ہیں فقیمان شہر میرے خلاف

مشرق کے خداوند سفیدان زرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلوات

مشرق و مغرب کی کشمکش کے لیے کوناورا کی نظموں میں مختلف کرداروں کی نفسی اور زہری نفسی
کیفیات کے پس منظر میں غمیں استعاروں و پیکروں کے ذریعے ابھارنے کی کوشش کی گئی
تھی، بعد میں اس لیے نے ایک مربوط اور منظم استعارے کی صورت اختیار کر لی ہے۔
’ایران میں اجنبی‘ کے عنوان سے جو تیرہ کھنڈ دو دوسرے مجموعے میں شامل ہیں ان کا مطالعہ
اس نوعیت سے دل چسپ ہے۔ یہ طویل نظم نہ تو ایران کا ستر نامہ ہے اور نہ ایران کے بارے
میں شعر کے ذاتی تاثرات، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ مکی حدود سے نکل کر راشد نے ایران میں

مشرق و مغرب کی کشاکش کو اور بھی قریب سے دیکھا ہے اور اسے روحِ مشرق کی 'وحدت' کا عرفان ہوا ہے۔ ان نظموں میں انسانی اور مکالماتی تکنیک کے جو تجربے ہیں وہ اردو شاعری میں ایک نئے عنوان کی چیز ہیں مگر سب سے زیادہ اہم وہ ڈنٹی اور فلری تجربہ ہے جسے اقبال کی زبانِ عذابِ دانش حاضر سے تعبیر کیا جاسکتا ہے:

بس ایک زنجیر
ایک ہی آہنی کنڈہ عظیم
بھیلی ہوئی ہے
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عکسوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایٹمیائی اسیر ہو کر تپ رہے ہیں

(من و سلوکی)

مجھے روسیوں کے ہمدوست سے کوئی رشتہ نہیں ہے
مگر ڈڑے ڈڑے میں
انساں کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمدوست)

اسی روحِ شب گرد کا
اک کنا یہ ہے شاید
یہ ہجرت گزینوں کا بکھرا ہوا قافلہ بھی
جو دستِ منکر سے مغرب کی مشرق کی پہنائیوں میں
بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

(دستِ منکر)

مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو
مرے ہاتھ میں ہاتھ دے دو

کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ والوند کی چوٹیوں پر شعاعیں
انھیں سے وہ خورشید پھولنے کا آخر
بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے
جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں

(تیل کے سوداگر)

راشد کی ان نظموں میں ایک گہری سیاسی بصیرت ملتی ہے اور انسانی مساوات کا وہ تصور جو کسی فیشن یا وقتی نعرے کا مرہون منت نہیں ہے بلکہ شاعر کے اپنے ادراک کی دین ہے۔ ان نظموں میں ایک نوع کی ہمہ گیری اور آفاقیت بھی ہے اور اس باب میں بھی راشد نے اقبال کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی بعض دوسری نظمیں بھی اپنی فنی پختگی، ایمائیت، نہ در نہ علامات اور منفرد اسلوب بیان کی وجہ سے اردو کی چند بہترین نظموں میں شمار ہوں گی جن میں 'سہاویراں' کو بطور خاص اہمیت حاصل ہے۔ 'مادرا' کی بعض نظموں کو پہلے مبہم کہا گیا تھا، مگر سچی بات یہ ہے کہ وہ نظمیں بڑی حد تک اکہری علامتیں رکھتی ہیں، البتہ تکنیک نئی ہے۔ مگر 'سہاویراں' پیچیدہ علامتی طریق کار کی وجہ سے زیادہ معنی خیز اور وسیع تر مفہیم کی حامل ہے۔ 'حیلہ ساز'، 'داشتہ'، 'نمرد کی خدائی'، 'ظلم رنگ'، 'سایہ'، 'کون سی انجمن کو سلجھاتے ہیں ہم' اور 'یہ دروازہ کیسے کھلا' بھی ایسی نظمیں ہیں جن میں راشد کا فن 'مادرا' کی نظموں کے مقابلے میں کہیں زیادہ پختہ اور ہمہ رنگ کیفیات کا حامل ہے۔ 'مادرا' کی نظموں پر پابند نظموں کے آہنگ کا اثر باقی تھا۔ 'ایران میں اجنبی' کی متعدد نظمیں مصرعوں کی وحدت کو توڑ کر نظم کو ایک عضویاتی شکل کی صورت میں پیش کرنے کی اچھی مثالیں فراہم کرتی ہیں۔ بعض جگہ راشد اپنے مخصوص الفاظ اور بیانیہ ہائے اظہار کی یکسانیت سے نکل کر نسبتاً ایک متحرک اسلوب کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں، مثلاً:

یہ دروازہ کیسے کھلا؟
وہ کتبہ جو پتھر کی دیوار پر ہے زباں سوچتا تھا
ابھی جگا اٹھا ہے

وہ دیوار بھولے ہوئے نقشِ مگر کی کہانی
 سنانے لگی ہے
 گلیے ستوں پر وہ صندوق جس پر
 سیر رنگِ ریشم میں لپٹا ہوا ایک کتے کا بت
 جس کی آنکھیں سنہری
 ابھی بھونک اٹھا ہے
 وہ لکڑی کی گائے کا سر
 جس کی پٹیل کے سیٹگوں میں بربد
 جو صدیوں سے بے جان تھا
 جھنجھٹانے لگا ہے
 وہ نفعے سے جوتے جو جلت میں ایک دوسرے سے
 الگ ہو گئے تھے
 یا ایک بہم ل کر اترا کے چلنے لگے ہیں

(یہ دروازہ کیسے کھلا؟)

’ا‘= انسان‘ راشد کا تیسرا اور تازہ ترین مجموعہ ہے جو کچھ ہی دنوں پہلے شائع ہوا ہے۔ اس
 مجموعے میں راشد کا فن ایک نئی منزل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسا کہ اس مجموعے
 کے نام سے ظاہر ہے، اب راشد کی شاعری کا مرکز و محور وہ آفاقی انسان ہے جو قدروں کی
 گلست و ریخت میں اپنے وجود کا معنی و مفہوم کھوپٹا ہے۔ گویا راشد اب ’مشرق‘ کے حدود
 سے نکل کر ایک وسیع ترائف کی طرف گامزن ہیں اور ان کی نظموں میں دانشوری کے جوئے
 تیز نظر آ رہے ہیں وہ انھیں وجودی فکر سے قریب کر دیتے ہیں:

ہم محبت کے خرابوں کے کہیں
 ریگِ دی روز میں خوابوں کے فجر بوتے رہے
 سایہ تابید تھا، سائے کی تنہا کے تلے سوتے رہے

(ریگِ دی روز)

مرگ اسرائیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، پتھر اگیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو بکسر کھا گیا
ایسی جہاں کی کہ حسن تمام یاد آتا نہیں
ایسا سنا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

(اسرائیل کی موت)

آئینہ ایک پراسرار جہاں میں اپنے
وقت کی اوس کے قطروں کی صدا سنتا ہے
نکس کو دیکھتا ہے اور زباں بند ہے وہ
شہر مدفن کے مانند ہے وہ
اس کے نابود کو ہم ہست بنائیں کیسے
آئینہ حس و خبر سے عاری

(آئینہ حس و خبر سے عاری)

زندگی! تو اپنے ماضی کے کنویں میں جھانک کر کیا پائے گی
اس پرانے اور زہریلی ہواؤں سے بھرے سولے کنویں میں
جھانک کر اس کی خبر کیا لائے گی؟
اس کی تہ میں سنگ ریزوں کے سوا کچھ بھی نہیں
جز صدا کچھ بھی نہیں

(زندگی اک پیر و زن)

کیا کہیں گے اس نئے انسان سے ہم
ہم تھے کچھ انسان سے کم؟
رنگ پر کرتے تھے ہم بارانِ سنگ
تھی ہماری ساز و گل سے، نغمہ و بخت سے جنگ
آدمی زادے کے سائے سے بھی تنگ؟

(گداگر)

ایک گرداب کہ ڈوبیں تو کسی کو بھی خبر نہ ہو سکے
اپنی ہی ذات کی سب مسخر کی ہے گویا
اپنے ہونے کی لٹی ہے گویا

(ہم کہ عشاق نہیں)

بہشت جیلر عظیم لیکن ہمیں وہ کم گفتہ ہند سے ہیں
بنیبر جن کے کوئی مساوات کیا بنے گی
وصال معنی سے حرف کی بات کیا بنے گی؟

(وہ حرف نہ تھا)

یہ خلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم
کوئی چیز ہم، نہ مثال ہم

(ہر تن نشاط وصال ہم)

دل خراشیدہ و خون دادہ رہے
آئینہ خانے کے ریڑوں پہ ہم استاد رہے
چاند کے آنے پہ سائے بھی، بہت آئے کبھی
ہم بہت سالیوں سے گھبرائے بھی

(میر ہو، مرزا ہو، میراجی ہو)

مری مور جاں، مور کم مایہ جاں
رات بھر زبرد و یار، دیوار کے پاؤں میں
رنگینی سانپ لہریں بتاتی رہی تھی
مگر صبح ہونے سے پہلے
انہوں نے جو دروازہ کھولا
تو میں مردہ پایا گیا

(مری مور جاں)

میں تری صورت ہوں شاید
اور تو معترا

میں تراویح وہوں تو ہے رہبرِ دانا مرا
سوچتا ہوں نقل لے لوں اصل دے ڈالوں تجھے
اپنے جسم و روح میں 'میں' کی طرح پالوں تجھے

(پیر)

وہی رعیتِ ازلی کہ ہے
جسے یادِ عاقبتِ رنگِ دیو
جسے یادِ رازِ مے و سبزو
جسے یادِ وعدہٴ تار و پود
چلا آ کہ میری ندامت میں بھی
وہی کشفِ ذات کی آرزو

(وہی کشفِ ذات کی آرزو)

دن نکل آیا تو شبِ نیم کی رسالت کی صفیں تیر ہوں گی
راستے دن کے سیدِ جھوٹ سے لہ جائیں گے
بھونکن چھوڑ کے پھر کاٹنے لگ جائیں گے غم کے سنے
اور اس شہر کے دلشاد مسافر جن پر
ان کے سائے سے بھی لرزہ طاری
میکرِ خواب کے مانند سرِ راہ پلٹ جائیں گے

(ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اٹھے)

ان نظموں میں زندگی اور وجود کی لا حاصلی اور بے معنویت کا شدید کرب اور انکشافِ ذات کی
منزلوں تک پہنچنے کی وہ سعی ملتی ہے جو آج پوری دنیا کی جدید شاعری کا نقطہٴ ارتکاز ہے۔
راشد کا ہنر یہ ہے کہ انھوں نے اس کرب اور ایسے کو عسوسات کی سطح پر بھی دیکھنے کی کوشش کی
ہے اور فکر کی سطح پر بھی۔ اس طور پر وہ اپنے مخصوص شعری کردار کو برقرار رکھتے ہوئے اردو
شاعری کے جدید ترین میلانات سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ان نظموں کو پڑھتے ہوئے
ہمیں یہ نہیں محسوس ہوتا کہ ہم کسی ایسے شاعر کو پڑھ رہے ہیں جس کے فنی شعور کی نشوونما

تیسری اور چوتھی وہائی میں ہوئی تھی۔

”حسن کوزہ گر“، ”مہمان“ اور ”بولہب“ کی شادی میں ان کا اسلوب بیان ”ایران میں اجنبی“ کے سلسلے کی ہی کڑی معلوم ہوتا ہے۔ ”دل مرے صحر، نور و بیرون“ اور ”اسرائیل کی موت“ ان کی دو اہم نظمیں ہیں جو دانش حاضر کے بعض عمیق پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہیں مگر ان نظموں میں قدرے خطیبانہ آہنگ پیدا ہو گیا ہے اور نیم توہینی و نیم علاحتی انداز کو ملانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر ان نظموں سے قطع نظر کر کے راشد کی تازہ نظمیں پڑھی جائیں تو وہ ہمیں ایک نئے اسلوب اور نئے لہجے کی طرف پڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان کی اشرافیت اور عجمیت تو اب بھی باقی ہے مگر نظموں کی قماش اور ان کے آہنگ میں لوج اور تنوع کی کیفیت ملتی ہے۔ دانشورانہ انداز فکر غنائی شاعری کے زیر و بم سے شیر و شکر ہو کر ان کے کلام میں ایک نیا ذائقہ پیدا کرتا ہے اور لا = انسان کا وارث، مادرا اور ایران میں اجنبی والے راشد کے مقابلے میں ایک کشادہ شخصیت کا مالک نظر آتا ہے۔ راشد کے اہم مصروں میں سے ایک آدھ کو چھوڑ کر قریب قریب سبھی یا تو ترک شعر کی منزل میں ہیں یا ان کے یہاں بے رنگی اور پھیکا پن آ گیا ہے، ان شعرا کی تاریخی حیثیت کو ان کی پرانی نظموں کے حوالے سے پہچاننا پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے راشد نے اپنے آپ کو ابھی تاریخ کے حوالے نہیں کیا ہے، وہ جدید اردو شاعری کا ایک نامیاتی وجود ہے۔ اس کی شاعری بلدتی ہوئی زندگی کا استعارہ ہے اور اس میں ایک مسلسل استفہام کی کیفیت ملتی ہے:

زندگی کو سکنائے تازہ تر کی جستجو
یا زوالِ عمر کا دیو سبک پا رو برو
یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟

○○○

بازدید

ن.م.راشد

جدیدیت کیا ہے؟

(ن.م.راشد کے اس مضمون پر بازدید اگلے صفحات پر)

یوں تو اردو شاعری میں جدید تحریک کا آغاز سماجی اور آزاد کی شاعری سے ہوتا ہے لیکن ہمارے اپنے زمانے کی بعض تحریکوں نے ہمیں پہلی مرتبہ جدیدیت کے مفہوم کو سمجھنے اور سمجھانے پر آمادہ کر دیا ہے۔ جدیدیت کو بسا اوقات جدت کے ساتھ ملٹھس کر دیا جاتا ہے، حالانکہ دونوں کا فرق بالکل واضح ہے۔ جدت تو کسی ایک شاعر یا کسی ایک شاعر کی کسی ایک نگارش میں بھی مل سکتی ہے اور اکثر نئے الفاظ یا تراکیب کے استعمال یا ہیئت کے کسی نئے تجربے یا طرز بیان میں کسی اختلاف وغیرہ کو جدت کہا جاسکتا ہے۔ لیکن جدیدیت باوجود اس کے کہ اس کی جامع و مانع تعریف کرنا مشکل ہے، ایک خاص انداز نظر کا نام ہے۔ وہ انداز نظر جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے جو ماضی سے زیادہ حال اور حال کے مسائل کی ترجمانی کو اپنا فرض گردانتا ہے۔

جو لوگ بعض جدید شعروں کی نظموں میں ابہام پاتے ہیں یا یہ دیکھتے ہیں کہ روایتی شعر کے برعکس اکثر جدید شاعر زندگی کے بنیادی حقائق کو نظر انداز کر کے محض معاصرانہ

مسائل بلکہ بعض دفعہ ہنگامی اور فوری مسائل کا ذکر کرتے ہیں یا جس طرح روایتی شاعر متوقع اور جانی بوجھی واردات کا ذکر کرتا تھا جدید شاعر نہیں کرتا بلکہ بیشتر نہایت شخصی نفسیاتی واردات کے بیان میں الجھا رہتا ہے یا اکثر جدید شاعر پرانے اور بزرگوں کے تراشے ہوئے اصنام سے روگرداں ہیں جن میں ہیئت، علامات، احساسات، سر بہر تلمیحات وغیرہ سب شامل ہیں۔ وہ یہ محسوس کرنے لگتے ہیں کہ جدید شاعر نے انھیں اس لذت سے محروم کر دیا ہے جس کے وہ برسوں سے عادی چلے آتے ہیں اور انھیں بلاوجہ نئے سرے سے سوچنے اور زندگی کے مسائل پر غور و فکر کرنے پر مجبور کر دیا ہے جب کہ وہ اس قسم کی ہر محنت سے بچنا چاہتے تھے۔

جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔ تاہم جدیدیت کے معنی محض معاصریت نہیں ہیں۔ یعنی ہر شاعر جو ہمارے زمانے میں زندگی بسر کر رہا ہے اور شعر کہتا ہے، جدید شاعر نہیں کہلا سکتا ہے۔ یہ پیش پا افتادہ بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس کی ہنگامہ راسخوں میں ضروری تھی کیوں کہ بے شمار شعر اس وقت ’موجود‘ ہیں لیکن ’جدید‘ نہیں ہیں ’جدید‘ شاعر صرف وہی ہے جو ’جدید‘ شعر کہتا ہو۔ صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو جو ہر لحاظ سے جدید انداز نظر کے حامل ہوں جن کے اندر کسی خیالی یا مصنوعی زندگی کی ترجمانی کی بجائے جیتی جاگتی ہمارے آپ کے گرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات، احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو۔ وہ خیالات، احساسات اور علامات بلکہ ہر وہ چیز جو شاعر کا راس المال بنتی ہے، کسی طرح قاری کے ’حسب توقع‘ نہ ہو بلکہ قاری کے لیے غیر متوقع اور اجنبی ہو۔

قدیم زمانے میں بھی جدید شاعر گزرے ہیں، مثلاً جب فردوسی نے ایک ایسی بحر میں شاہنامہ لکھا جو پہلوی زبان میں رائج نہ تھی یا منوچہری نے قصیدوں کی تہذیب میں نئے نئے موضوعات کے لیے سرگردانی کی تو وہ گویا جدید شاعر تھے۔ اس میں شک نہیں کہ فردوسی نے اپنی بحر عربی سے مستعار لی تھی اور اُس کے زمانے کے روایت پرستوں کو اس میں بھی مردہ

پرستی اور انحطاط پسندی کی جھلک دکھائی دی ہوگی لیکن فردوسی اور منوچہری کے موضوعات نئے تھے۔ ان کا طرز فکر روایتی فکر سے الگ تھا اردو میں بھی یہی بات بڑی حد تک وئی، میر تقی میر اور میر درد پر صادق آتی ہے۔ انھوں نے فارسی سے اپنے انداز بیان اور خیالات کا تار و پود مستعار لیا۔ لیکن اسے اپنے زمانے کے اور اپنے شخص نفسیاتی مسائل سے مربوط کر کے 'جدید شاعری' پیدا کی۔ ان سب سے نظیر اکبر آبادی زیادہ جدید شاعر تھا جس نے نئی بحر وں اور نئے موضوعات کی ہم آہنگی سے جدید شعر کہے۔ روایتی شاعر وہ ہے جو بزرگوں کے کسی فارمولے سے ہٹنا گوارا نہیں کرتا۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی اور موضوع کے لحاظ سے بھی وہ اپنے آس پاس کو ادل تو دیکھتا ہی نہیں اور اگر دیکھتا ہے تو بزرگوں کی دی ہوئی عینک ہی سے دیکھتا ہے۔

اسی لیے جدید شاعر کی جدیدیت کا اندازہ لگانے کے لیے ہمیں اسے روایت کے پیمانے سے ناپنا پڑتا ہے۔ اس کی اصنافِ سخن، شعری ہیئت، موضوعات اور موضوعات کے بارے میں اس کا نقطہ نظر جس قدر کی اصنافِ سخن اور روایتی موضوعات وغیرہ سے الگ ہوگا اسی قدر وہ جدید شاعر سمجھا جائے گا۔ تاہم ہر جدت وقت گزرنے پر خود روایت بن جاتی ہے۔ اس سے کسی کو مفر نہیں۔

آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے جسے جدیدیت کہتے تھے وہی آج ہماری روایت کا جزو بن چکی ہے مثلاً حالی اور آزاد کی شاعری جو بڑی حد تک انتقاماً روایت سے بغاوت کی مظہر تھی، آج ہماری روایت کا بہت اہم حصہ ہے۔ لیکن جدیدیت کے معنی یہ نہیں کہ آج حالی اور آزاد ہی کے رنگ میں شعر کہے جائیں بلکہ جدیدیت کا تقاضا یہ ہے کہ اب تک جو کچھ کہا گیا ہے یا کم از کم اس وقت ہمارے آس پاس جو کچھ کہا جا رہا ہے اس سے ہم عمداً انحراف کرتے رہیں اور نئے سے نئے زمانے کے ساتھ گامزن رہیں۔

اردو میں اب تک اس عمداً انحراف کی جو مثالیں ملتی ہیں ان میں ایک طرف تو ہیئت کی آزادی ہے یعنی قافیے اور مصرعے کے ارکان اور بندوں اور بندوں کی ترتیب میں آزادی۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ تینوں چیزیں شعر کو روایتی قالب میں ڈھالتی ہیں اور جب تک شاعر اس روایتی قالب کو توڑ کر آزاد نہ ہو سکے روایتی موضوعات یا تصورات یا طرز بیان سے بچ نہیں

سکتا اور یہ طرز خیال بذات خود جدیدیت کا حامل ہے کہ شاعر کو روایتی تار و پود سے الگ رہ کر شعر کہنا چاہیے۔ دوسری مثال نئے نئے موضوعات کی پیہم تلاش ہے جو روایتی شاعر کو اس حد تک پریشان نہیں کرتی جس حد تک جدید شاعر کو پریشان رکھتے ہیں۔ روایتی شاعر کے لیے زیادہ سے زیادہ آزادی اس میں ہے کہ غزل کے لیے نئی 'زمین' نکال لی یا کسی بزرگ کے اشعار کے مضمون میں کسی قدر غیر متوقع اضافہ یا ترمیم کر دی یا روایتی علامات کو کسی نئے مفہوم کے اظہار کے لیے استعمال کر لیا لیکن روایتی شاعر جس چوکھٹے کے اندر اپنے شعر بناتا ہے اس کے حدود اربعہ کبھی نہیں بدلتے۔ جدید شاعر کے لیے کسی اور کا تیار کیا ہوا چوکھٹا اول تو ہے ہی نہیں دوسرے ہو بھی تو وہ اس سے کام لینا گوارا نہیں کرتا۔ وہ اپنے لیے بلکہ اپنی ہر نظم کے لیے نئے چوکھٹے کا جو یا رہتا ہے۔ غزل نے موضوعات کی وسعت کو محدود کر دیا تھا۔ کچھ تو اس لیے کہ روایتی غزل کے اصول اس کی اجازت نہ دیتے تھے کہ گئے چنے موضوعات سے ہٹ کر نئے موضوعات پر اظہار خیال کیا جائے۔ کچھ اس کی ہیئت نہایت کڑی پابندیوں کی حامل ہے۔ لیکن جدید شاعر کے نزدیک جہاں ہیئت کی کوئی پابندی نہیں وہیں موضوعات کا میدان بھی بے کنار ہے، بلکہ ہیئت کی پابندی بھی اس لیے نہیں تاکہ وہ موضوعات کی مجبوری کا بہانہ نہ بن جائے۔

ابہام یا فحاشی یا ہنگامی خیالات کے اظہار یا شخصی کنایات کا جدیدیت سے اصولاً کوئی تعلق نہیں۔ روایتی شاعروں میں بھی یہ سب باتیں یکساں پائی جاتی ہیں۔ بطور خوبی کے اور بطور خامی کے بھی۔ اس ابہام کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اکثر جدید شاعروں کو اپنے نئے تجربات اور مشاہدات کے اظہار کے لیے مناسب زبان نہیں ملتی کیوں کہ اکثر نئے تجربات اور مشاہدات خود ہمارے اپنے معاشرے کے اندر اپنے لیے مقام تو پا چکے ہیں لیکن 'نام' نہیں پا چکے، دوسرے پڑھنے والوں کی بڑی تعداد ابھی تک ان تجربات اور مشاہدات سے اثر پذیر نہیں ہوئی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے، پھر وہ ان تجربات اور مشاہدات سے اکثر کنارہ کش رہتا ہے جو سب کے بن چکے ہوں اور فرسودہ ہو چکے ہوں اور جن کی توقع کرنا آسان ہوتا ہے ابہام جدیدیت کا طرہ امتیاز نہیں ہے۔ جہاں تک فحاشی کا تعلق ہے کچھ تو یہ جدید شاعری کی اس کوشش کا نتیجہ ہے کہ زندگی کے نئے نئے گوشے چھان ڈالے اور زندگی کو یوں برہنہ دیکھ

سکے اور دکھائے کہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کے نئے راستے کھل جائیں جو دراصل ادب کا بنیادی مقصد ہے۔ لیکن کہیں کہیں یہ فاشی اس لیے بھی ظاہر ہوئی ہے کہ کوئی خاص شاعر یا ادیب پڑھنے والوں کو محض سمجھوڑنا چاہتا ہے اور ان کے اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے اس امید میں کہ شاید وہ اسی طرح زندگی کے خفیہ رازوں کو بہتر سمجھنے پر آمادہ ہو سکیں گے۔ فوری قسم کے خیالات کا اظہار جو جدید شاعری کے ایک طبقے کی خصوصیت ہے، ایک حد تک جدید صحافت نگاری کا نتیجہ ہے۔ دوسرے ان سیاسی اور معاشرتی گروہوں کی تبلیغ کا جو ہمیشہ سے شاعر اور ادیب کو اپنے "جلال کبریائی" کے فروغ کے لیے استعمال کرتے رہے ہیں۔ جدیدیت سے اس طرز عمل کا صرف اتنا واسطہ ہے کہ یہ بھی اس بے قراری کا نتیجہ ہے جو جدید زندگی کی روح رواں بن گئی ہے۔ اس طرح نہایت شخصی قسم کے تصورات کا اظہار بھی اسی اضطراب کا پرتو ہے یا موضوعات کی بنیادی قلت یا تنگی کو کم کرنے کی کوشش ہے یا اس اُچ اور ندرت کی ترپ ہے جو جدید عصر کی خصوصیت ہے اور جس کے بغیر کسی نئی کارنامے کی الگ شناخت اور برتری ممکن نہیں۔ یوں بھی جدید شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ پوری بھرپور زندگی کے خفیہ رازوں اس وقت تک دائیں ہو سکتے جب تک شاعر دوسروں کو دیکھنے کی بجائے اپنے آپ کو نہ دیکھ سکے، اپنے اندر نہ جھانک سکے اور اپنے اندر جھانکنے میں دوسروں کی رہنمائی نہ کر سکے۔

جدیدیت اپنے طور پر قابل ملامت طرز فکر یا طرز عمل نہیں۔ ہر معاشرے میں آبادی کا ایک بڑا طبقہ قدامت پرست ہوتا ہے قدامت پرست رہنے کی ایک بڑی وجہ جدید علوم سے بے بہرہ ہونا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ قدامت پرست وہ گروہ ہیں جو ہمارے سر لانا چاہتی ہے۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ قدامت پرست وہ گروہ ہیں اپنی فوقیت کا ایک بہانہ بھی مل جاتا ہے۔ چوتھے اکثر انسان امید سے زیادہ خوف کے سہارے آگے بڑھتے ہیں۔ وہ برائی اور انجانی چیز سے ڈرتے ہیں، پرانی جانی بچھڑنی روایات سے ان کا خوف رنج ہو چکا ہوتا ہے لیکن انجانی اور نئی روایات کے بارے میں یہ یقین نہیں ہوتا کہ یہ انھیں کہاں لے جا کر چھوڑیں گی۔ اس لیے قدامت پرستی کم سے کم زحمت کا رستہ ہے لیکن جدیدیت میں ہمیں کئی فرضی مفت خواں نظر آنے لگتے ہیں۔ جس طرح

زندگی کے اور شعبوں میں ہم ان دیکھی انجانی چیزوں سے ڈرتے ہیں اسی طرح ادب میں بھی ان سے لرزتے ہیں۔ ہم پاکستانی اور کئی قوموں کی طرح ماضی پرست ہوئے ہیں۔ پھر بھی گزشتہ ایک صدی میں ہماری آبادی کے بڑے طبقے کا لباس اور کھانے پینے اور رہنے سہنے کا طریقہ بدل گیا ہے۔ تاہم ادب میں جس کا تعلق ہماری جسمانی زندگی سے کم اور ذہنی زندگی سے زیادہ ہے ہم ابھی تک جدیدیت کو نہایت بے دلی اور تذبذب سے گوارا کر رہے ہیں۔ اس رویے نے جدید شاعری کو بعض پڑھنے والوں کے لیے ہوا بنا دیا ہے۔ پڑھنے لکھنے لوگوں کا ایک طبقہ اس طرزِ سخن میں بڑی اجنبیت پاتا ہے اور اس اجنبیت کو کم کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا۔ کسی فن کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی زبان سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں۔ وہ زبان وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں ڈھل کر قاری تک پہنچتا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کہنا کہ جب میں غالب کو سمجھ سکتا ہوں تو میراجی کیوں میری سمجھ سے باہر ہے، کافی نہیں۔ شعر میں ہر شاعر ایک الگ اکائی ہوتا ہے۔ میراجی کو مل کرنے کے لیے میراجی کے کلام ہی سے اس کی کلید کو تلاش کرنا ضروری ہے، جس کلید سے غالب کل سکتا ہے اس سے میراجی نہیں کل سکتا۔ فن کار کی عظمت کا سب سے بڑا راز اس کی انفرادیت ہے اور اس راز کے سمجھنے اور سمجھانے پر جدید شاعری کو اصرار ہے۔ شاعر سے یہ نہ کہیے کہ وہ دوسروں کے سانچے میں ڈھل جائے آپ اسے سمجھ لیں بلکہ ہوسکے تو خود اس کے سانچے میں ڈھلنے کی کوشش کیجیے تاکہ آپ اس کے ذہنی آہنگ سے واقف ہو سکیں۔ جیسے ہر علم کی اپنی ایک زبان ہوتی ہے اسی طرح شاعری کی بھی اپنی زبان ہے بلکہ ہر جدید شاعر کی اپنی زبان ہے، اگر آپ شعر کو زندگی کے بے ضروری سمجھتے ہوں تو شعر اور شاعر کو سمجھنے کی کوشش کرنا بھی ضروری ہے اور اگر ضروری نہیں سمجھتے تو دنیا کے اور ہزاروں کام لیے ہیں جو شاعری سے زیادہ اطمینان بخش ثابت ہو سکتے ہیں۔

○○○

بازدید

ن.م.راشد کے مضمون 'جدیدیت کیا ہے؟' پر

ہمیں نہیں معلوم کہ ن.م.راشد نے زیر نظر مضمون 'جدیدیت کیا ہے' کب لکھا تھا اور پہلی بار یہ کس رسالے میں شائع ہوا تھا لیکن چوں کہ مضمون میں ایک جگہ 'پاکستانی قوم' کا ذکر آیا ہے اس لیے مضمون ۱۹۴۷ء کے بعد ہی لکھا گیا ہوگا۔ اس وقت تک ان کا پہلا شعری مجموعہ 'مادر' (۱۹۴۱ء) شائع ہو کر مشہور ہو چکا تھا۔ حیات اللہ انصاری اور کئی دوسرے لوگ جدیدیت کے خلاف محاذ کھول چکے تھے۔ راشد کا چوتھا اور آخری مجموعہ 'گماں کا ممکن' ان کی موت کے دو سال بعد ۱۹۷۷ء میں شائع ہوا۔ برسبیل تذکرہ یہاں ہم یہ بھی لکھ دیں کہ علی سردار جعفری نے راشد کے انتقال کے بعد 'الشریطہ' و 'مکلی آف انڈیا' میں جو مضمون لکھا تھا اس میں راشد کو ایک بہت عظیم ترقی پسند شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔

بلاشبہ راشد ہمارے ایک بڑے اہم (Major) شاعر ہیں۔ اپنے زمانے میں وہ جدیدیت کے دو تین بنیاد گزاروں میں سے ایک تھے۔ اس کے باوجود، ان کے ذہن میں جدیدیت اور جدید شاعر کا کوئی واضح تصور نہیں تھا۔ 'جدیدیت کیا ہے؟' کے بعد ہم جب میراجی کے مضمون 'نئی شاعری کی بنیادیں' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ایک آدھ اختلاف کے باوجود یہ محسوس کیے بغیر

نہیں رہ سکتے کہ جدیدیت کے بارے میں ان کے خیالات و نظریات بالکل صاف اور واضح تھے۔ ویسے بھی بقول سجاد ظہیر میراجی ہمیشہ بہت بڑے تھے انداز میں اپنی بات کہا کرتے تھے۔

جہاں تک 'جدیدیت' کیا ہے، کا تعلق ہے، راشد نے اگرچہ مختلف پہلوؤں سے جدیدیت کی تعریف کا تعین کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے نزدیک جدید شاعر ہونے کا کیا مطلب ہے یا ہم کس شاعر کو جدید کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی راشد کے مضمون کا کیس خاصا محدود ہے۔ اس مضمون سے کچھ اہم اقتباسات پیش خدمت ہیں:

”جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔“

جدید شاعر وہ ہے جو صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو، جو ہر لحاظ سے جدید انداز نظر کے حامل ہوں۔۔۔ جن میں جیتی جاگتی ہمارے آپ کے ارد گرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو۔“

”جدیدیت ایک خاص انداز نظر کا نام ہے۔ وہ انداز نظر جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے، جو ماضی سے زیادہ حال اور حال کے مسائل کی ترجمانی کو اپنا فرض گردانتا ہے۔“

ان تینوں اقتباسات میں راشد نے محوم پھر کر وہی دو تین نکات کو دہرایا ہے۔ حال سے یگانگت اور اپنے آس پاس کی دنیا کی ترجمانی اور قدامت پرستی وغیرہ۔ کسی بھی نکتے پر خاطر خواہ مفصل روشنی نہیں ڈالی، چنانچہ جدیدیت کے بارے میں ان کے بیانات میں کئی جھول پیدا ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر راشد نے حال سے یگانگت اور آس پاس کی دنیا کی ترجمانی پر بہت زور دیا ہے۔ اس شعری رویے کو جدیدیت کا خصوصی وصف تسلیم کر لیا جائے تو پھر یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ جدید شاعروں کے مقابلے میں ترقی پسندوں نے یہ کام زیادہ بڑے پیمانے پر کیا ہے۔

اسی طرح ہمیں راشد کے اس مفروضے سے بھی اتفاق نہیں کہ جدید شاعروں نے ”جو روایت کو ہر حال میں رد کرنے پر آمادہ رہتا ہے۔“ یہاں راشد روایت اور روایتی میں فرق نہیں کر پائے۔ روایتی شاعری کرتا یا اس پر سر دھنا جدید شاعروں کا نہیں، اثر لکھنوی جیسے غیر شاعروں کا کام ہے جو اپنی عمر عزیز کا بڑا حصہ بحر، وزن، رعایت لفظی، تشبیہ لفظی، ایلا اور شکر گربہ وغیرہ کے چکر میں گزار دیتے ہیں اور آخر میں خود شعر و ادب کی بساط پر حشو و زوائد بن کر رہ جاتے ہیں۔ ایسے لوگ دراصل شاعری کی روح تک پہنچنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتے۔

”روایت کو رد کرنا خود اپنی تخلیقی شخصیت کو رد کرنے کے مترادف ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلین نے روایت کی اہمیت پر بلاوجہ اتنا زور نہیں دیا۔ خود اس نے اپنی شاعری میں روایت سے بڑا غیر معمولی فائدہ اٹھایا ہے، مثال کے طور پر ’ویسٹ لینڈ‘ کا یہ بند دیکھیے جس میں ایلین نے لندن کے شہریوں کے بارے میں بتایا ہے کہ کس طرح وہ اپنا اخلاقی تناظر کھو چکے ہیں۔ جسمانی طور پر تو وہ زندہ ہیں لیکن زندگی کے ساتھ ان کا کوئی کٹ مٹ نہیں ہے۔“

Unreal city

Under the brown fog of a winter dawn A crowd
flowed over the London Bridge I had not thought
death had undone so many

بات بالکل وہی ہے جو بود لیئر نے اپنی اس نظم میں کہی ہے جس کے انگریزی عنوان کا ترجمہ Swarving City ہے مگر ایلین نے اسے مصری اور مقامی تناظر میں پیش کر کے نئی معنویت عطا کر دی ہے۔ مطلب ان باتوں کا یہ ہے کہ روایت سے متعلق راشد کے خیال سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ اردو کا کوئی بڑا یا اہم شاعر ایسا نہیں ہے جس نے اپنی بہترین ادبی روایات سے فائدہ نہ اٹھایا ہو۔ اردو میں غالب، اقبال، فراق اور فیض نے ادبی اور شعری روایات سے جو فائدہ اٹھایا وہ راشد نے اپنے مضمون میں ابہم اور فحاشی سے بھی اختصار کے ساتھ بحث کی ہے۔ اثر لکھنوی، خواجہ محمد شفیع دہلوی اور حامد حسن قادری وغیرہ نے ترقی پسندوں پر یہ دونوں الزامات عائد کیے تھے۔ آگے چل کر خود ترقی پسندوں نے ۱۹۶۰ء کے بعد کے نئے شاعروں پر ایسے ہی الزام عائد کیے۔ یہی الزامات راشد، میراجی، اختر الایمان اور ان کے ہم عصر شاعروں پر لگائے تھے۔ اور پھر ۱۹۶۰ء کے بعد والے سید سجاد ظہیر نے

اپنے ایک مضمون میں جو کیونسٹ پارٹی کے انگریزی ہفت روزہ "Link" میں شائع ہوا تھا، نے شاعروں پر سی. آئی. اے کا ایجنٹ ہونے کا الزام بھی لگایا تھا۔ ایک زمانے میں منو، عصمت اور عزیز احمد پر بھی فحاشی کا الزام عائد کیے گئے تھے۔ ہمارا خیال ہے کہ اس طرح کی باتیں وقتی جذبائی لہال کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ گزرتا ہوا وقت سب کو سطح کر دیتا ہے اور آخر میں صرف اچھا ادب باقی بچتا ہے۔

راشد نے 'جدیدیت' کیا ہے؟ میں ابہام اور فحاشی دونوں کی وضاحت کی ہے۔ ابہام کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ "پڑھنے والوں کی بہت بڑی تعداد بھی ان تجربات و مشاہدات سے اثر پذیر نہیں ہوئی جن کا ذکر جدید شاعر کرتا ہے"۔ بات سچ ہے لیکن صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ہم راشد کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے کہنا چاہتے ہیں کہ ہر عہد میں زندہ دماغ سماج میں پائی جانے والی نا انصافیوں، عدم مساوات، پرانے امکانات کے معدوم ہونے اور نئے امکانات کی روشنی، نمائش، چمک دکھ، معنوی اخلاقیات، زندگی اور موت جیسے مسائل کے گرد رقص کرتے ہیں۔ چوں کہ حقیقی جدید شاعروں کا شمار بھی زندہ دماغوں میں ہوتا ہے، اس لیے ان کی شاعری اور عام قارئین کے درمیان فطری طور پر ایک خلا سارہ جاتا ہے۔ ہر زمانے میں خاصی بڑی تعداد میں ایسے قارئین پائے جاتے ہیں جو نئے اور نوجوان لکھنے والوں کو اپنے قریب نہیں آنے دیتے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ ابہام فن پارے میں نہیں بلکہ قاری کے ذہن میں ہوتا ہے۔ بہر حال فیض نے ادبی اور شعری روایت سے جو فائدہ اٹھایا وہ اپنی مثال آپ ہے۔

فحاشی کے تعلق سے راشد نے قطعاً غیر ضروری طور پر معذرت آمیز لہجے میں گفتگو کی ہے۔ وہ جدید شاعری پر فحاشی کے الزام کو تقریباً تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "کچھ تو یہ جدید شاعری کی اس کوشش کا نتیجہ ہے کہ (جدید شعرا نے) زندگی کے نئے نئے گوشے چھان ڈالے اور زندگی کو یوں برہنہ دیکھ سکے اور دکھاسکے کہ زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کے نئے راستے کھل جائیں... لیکن کہیں کہیں یہ فحاشی اس لیے بھی ظاہر ہوئی ہے کہ کوئی شاعر یا ادیب پڑھنے والوں کو محض جھنجھوڑنا چاہتا ہے اور ان کے اخلاقی نظریات کو صدمہ پہنچانا چاہتا ہے"۔

ہم سمجھتے ہیں کہ ہر اچھا شاعر اور ادیب کسی نہ کسی سطح پر قاری کو جھنجھوڑتا ہے۔ یعنی اسے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ میر تقی میر اور غالب کی شاعری میں ایک بنیادی فرق یہ بھی ہے۔ میر قاری کے

جذبات کو برا سمجھتے کرتے ہیں جب کہ غالب کی شاعری قاری کو حیات و کائنات کے رموز ہائے گراں مایہ کے ہارے میں از سر نو غور و فکر کرنے اور خود اپنے نتائج برآمد کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ بیسویں صدی میں یہ خصوصیت اقبال اور فراق کی شاعری میں بدرجہ اتم ملتی ہے، اگرچہ غالب سے ان کا موازنہ نہیں کیا جاسکتا۔

اسی طرح منٹو اور عصمت نے سماج کی روایتی اخلاقیات پر حملے کیے ہیں بلکہ انھیں الٹ پلٹ کر رکھ دیا ہے مگر ان کے افسانوں کو کسی بھی زاویے سے فحش نہیں کہا جاسکتا۔ راشد کے مجموعے 'مادرا' پر عموماً اور ان کی نظم 'انتقام' پر خصوصاً کئی ٹیٹے نقادوں نے فحاشی کا فتویٰ صادر کیا تھا۔ ہمارا قیاس ہے کہ راشد نے فحاشی کا جس طرح دفاع کیا ہے اور جو جواز پیش کیے ہیں وہ انہی ریشہ دوانیوں کا ردِ عمل ہے۔ 'انتقام' کا آخری بند ملاحظہ ہو:

اس کا چہرہ اس کے خند و خال یاد آتے ہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھارات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

یہ بند 'انتقام' کا لب لباب ہے مگر اسے کسی بھی زاویے سے فحش نہیں کہا جاسکتا۔ ہمارے نزدیک راشد کی نظم فحش نہیں بلکہ سادی ذہنیت (Saddism) کی مثال ہے، کیوں کہ راوی انگریزوں کے دو سو سالہ مظالم کا انتقام ایک عورت سے لے رہا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ جب منٹو اور عصمت کا کوئی افسانہ یا پھر راشد یا کسی اور شاعر کی لطیف فحش نہیں ہیں تو فحاشی کا مطلب کیا ہوتا ہے؟ مطلب صاف ہے، جس تحریر کا مقصد قاری کے شہوانی جذبات کو ابھارنا اور اسے جنسی لذت فراہم کرنا ہو وہ فحش ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر وہی دہانوی کے ناول (جس نے ڈالی بُری نظر ڈالی اور ٹکڑو غیرہ) اور واجدہ جسم کا 'نتھ اترائی' یقیناً فحاشی کی مثالیں ہیں۔ ان کا مقصد بالکل وہی ہے جو بلو فلموں کا ہوتا ہے۔ لیکن منٹو اور عصمت کی تحریریں کسی بھی زاویے سے فحاشی کے دائرے میں نہیں آتیں۔

اسی طرح ہمارے نزدیک امیر بینائی کا یہ شعر:
 آنکھیں دکھلاتے ہو جو بن تو دکھاؤ صاحب
 وہ الگ باعدہ کے رکھا ہے جو مال اچھا ہے
 فحش ہے جب کہ اسی موضوع پر آتش کا شعر:
 کسی کے محرم آب رواں کی یاد آئی
 حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا
 پیکر تراشی اور فنکاری کا اعلا نمونہ ہے۔

آخر میں ہم اس سلسلے میں یہ بھی لکھتے چلیں کہ ادب سمیت فنون لطیفہ میں فحاشی کا معیار وقت بہ وقت اور فرو بہ فرد بدلتا رہتا ہے۔ اس مفروضے کے ثبوت میں مغربی ادب کے علاوہ خود اردو سے مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ ۱۹۳۲ء میں جب رشید جہاں کا مرتب کردہ افسانوی مجموعہ 'انگارے' (ترقی پسندوں کی پہلی کتاب) شائع ہوا تو برطانوی حکومت نے اسے فحش قرار دیتے ہوئے ضبط کر لیا۔ اس معاملے میں حکومت تہا نہیں تھی۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کے نزدیک بھی 'انگارے' "جنسیات اور فحشیات کا ایک پلندہ تھا" جسے ضبط کر کے حکومت نے صحیح قدم اٹھایا تھا۔ لیکن یہی کتاب پروفیسر احمد علی کی رائے میں "ہماری تہذیب و تمدن اور فکر و ادب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے"۔ ڈاکٹر رائے پوری کی رائے کا کوئی خریدار تو خیر اس زمانے میں بھی نہیں تھا لیکن ۲۰۱۱ء میں پروفیسر احمد علی کی رائے سے مکمل اتفاق رکھنے والے بہت زیادہ نہیں ملیں گے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ 'انگارے' اردو کے افسانوی ادب میں تاریخی اعتبار سے ایک منفرد مقام رکھتا ہے مگر اس میں شامل افسانوں کا ہماری تہذیب اور تمدن سے کوئی ربط نہیں ہے۔

جدیدیت کے تعلق سے ہم اوپر میراجی کے مضمون 'نئی شاعری کی بنیادیں' کا ذکر کر چکے ہیں۔ کئی مسائل پر میراجی کے خیالات وہ نہیں ہیں جو راشد کے ہیں۔ مثال کے طور پر راشد کو میر تقی میر اور خواجہ میر درد کی بھی شاعری میں جدیدیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے جب کہ میراجی کے نزدیک نظیر اکبر آبادی ہمارے پہلے جدید شاعر ہیں۔ میراجی نے غالب کو بجا طور سے اردو شاعری میں ایسا 'سنگ میل' قرار دیا ہے جس کی انفرادیت اب تک جاری ہے اور

آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گی۔ ہم سمجھتے ہیں کہ جس طرح انگریزی میں سیکڑوں سال گزر جانے کے بعد بھی ٹیکسپیئر کی اہمیت اور مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی بالکل اسی طرح غالب کی اہمیت بھی بڑھتی چلی جائے گی۔

راشد نے جدیدیت سے بحث کرتے ہوئے ہنگامی حالات اور عصری مسائل کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ میراجی نے ساج اور سیاسی حالات سے بحث کی ہے اور ترقی پسند تحریک کی بھی تعریف کی ہے مگر بحیثیت مجموعی ان کے نزدیک جدید شاعر وہ ہے ”جو ہنگامے کے اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے، سوچنے اور اپنے انداز میں کہنے پر قدرت رکھتا ہو“۔ اسی طرح ایک اور مقام پر لکھتے ہیں کہ ”جو شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس، جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے وہ نیا شاعر ہے“۔

اگرچہ جدیدیت اور جدید شاعروں کے سلسلے میں میراجی کی آرا قابل قبول ہیں لیکن ہم سمجھتے ہیں ہنگامی حالات کے بجائے خود کوئی Taboo نہیں ہو سکتے۔ بڑے اور اچھے شاعر ہنگامی موضوعات کو تخلیقی شاہکار بنا دیتے پر قدرت رکھتے ہیں جب کہ اچھے موضوعات کو بھی معمولی شاعر غارت کر دیتا ہے۔ فیض احمد فیض کی بہت سی نظمیں خصوصاً ’زنداں نامہ‘ کی نظمیں ہنگامی حالات کی پیداوار ہونے کے باوجود اصلاً شاعری کی مثالیں ہیں۔ یہی بات سردار جعفری کی کئی نظموں مثلاً ’پتھر کی دیوار‘، ’نیند‘ اور ’اودھ کی خاک‘ حسین اور مخدوم کی ’اندھیرا‘ اور ’چاند تاروں کا بن‘ جیسی نظموں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ خود ہمارے دور میں محمد علوی، عادل منصور اور نذرا فاضلی نے فرقہ وارانہ فسادات پر جو نظمیں لکھی ہیں وہ ہنگامی شاعری کی نہیں بہترین شاعری کی مثالیں ہیں۔

میراجی، راشد اور اختر الایمان کو ان کے ہم عصر نقادوں نے بکسر رو کر دیا تھا۔ جدید نقادوں کا یہ ایک بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے راشد اور میراجی کو از سر نو دریافت کیا۔ انھوں نے اس بات کا ہے کہ ان لوگوں نے بھی اپنی زیادہ تر تنقیدی اور تکنیکی مہارت راشد اور میراجی کا Cult بنانے پر صرف کر دی، اختر الایمان اور ان کے بعد قاضی سلیم اور شفیق فاطمہ شعری کی طرف مناسب توجہ نہیں دی۔ ہمیں اب اپنی ترجیحات پر از سر نو غور کرنا چاہیے۔

○○○

بازدید

حیات اللہ انصاری

ن. م. راشد پر

اس نرلے شاعر کی نظموں کا مجموعہ 'ماورا' ۱۹۴۱ء میں بڑی آب و تاب سے شائع هوا۔ کاغذ، لکھائی، چھپائی، سرورق، قیمت، ہر چیز بہت جاذب نظر۔ ان سے بھی زیادہ جاذب نظر اور دو باتیں تھیں، کرشن چندر کا لکھا ہوا سولہ صفحوں کا تعارف اور کتاب کا فیض کے نام سے مضمون ہونا۔ یہ دونوں ادیب اس پائے کے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک ہی کا نام ہونا بھی کتاب کو اونچا درجہ مل جاتا۔ پھر سونے پر سہاگہ یہ کہ ن. م. راشد کی شخصیت بھی معمولی نہیں۔ آل انڈیا ریڈیو میں ایک افسر تھے اور اچھا حلقہ احباب رکھتے تھے۔ ان کی نظمیں بلند پایہ رسالوں میں تعریفوں کے ہار پہن پہن کر چھٹی رہی تھیں۔ ان باتوں کا یہ اثر هوا کہ کتاب چھپتے ہی مشہور ہوگئی۔ سنا ہے کہ اس کا کوئی خاص ایڈیشن بھی نکلا تھا جو ہاتھوں ہاتھ ہک گیا۔

'ماورا' پر متعدد رسالوں میں تبصرے ہوئے اور ایک آدھ تنقیدی مضامین بھی نکلے۔ یہ سب تعریفوں سے بھرے ہوئے ہیں۔ بعض لوگوں نے اس شاعر پر کچھ حملے بھی کیے، مگر اس انداز سے کہ 'سر دلیراں در حدیث دیگران' سے آگے نہ جاسکے۔

اس میں شبہ نہیں کہ 'ماورا' کا نصف آخر استادوں کی شاعری سے اتنا مختلف ہے کہ یہ اختلاف نظر پڑے ہی توجہ کو جذب کر لیتا ہے۔ پڑھنے والا حیرت زدہ ہو کر سوچے لگتا ہے کہ یہ چیز

بہت بلند ہے یا بہت پست۔ ہم جس دور سے گزر رہے ہیں، وہ کچھ ایسا عبوری دور ہے کہ پرانی قدریں ناکارہ ثابت ہو چکی ہیں اور نئی قدروں نے ابھی اتنی وقعت نہیں حاصل کی ہے کہ ان کی جگہ لے سکیں۔ ایسی حالت میں کسی چیز کے بارے میں قطعی رائے دینا سخت مشکل ہے پھر تجزیہ نفسی اور مارکس کا ادب میں جو دخل ہونے لگا ہے تو لوگ اپنے ذوق پر مجرورہ کرتے ڈرتے ہیں کہ جانے کہاں کون سی گہری بات چھپی ہو۔

ایسا عبوری دور آنا ہماری ترقی کے لیے ضروری تھا لیکن اس حالت میں ایک خرابی یہ ہوتی ہے کہ وہ نوازدہ جو درانہ گھستا چلا آئے، اپنے لیے ایک جگہ ضرور نکال لیتا ہے کیوں کہ تعریف کرنے والوں کی آوازیں تو گونجتی رہتی ہیں لیکن ناپسند کرنے والوں کی زبانوں پر تذبذب کی مہر لگی رہتی ہے۔

ن۔م۔ راشد کا ادب میں داخلہ طالب علمانہ نہیں، درانہ ہے۔ طالب علمانہ شان تو یہ ہوتی کہ جیسی کتابیں چھتی رہتی ہیں ویسی ہی اپنی کتاب بھی چھواتے، کرشن چندر کے تعارف اور فیض کے نام سے معنون کرنے کی کوئی خاص ضرورت نہ تھی۔ یا اگر تعارف کے بغیر کام نہیں چلتا تھا تو تعارف ایسا ہوتا جو تحریر ہی نہ ہوتا۔ یہ خاکسارانہ انداز یوں اور ذیب دیتا تھا کہ ان کی شاعری ابھی محض ایک تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسی چیز کو علمی دنیا میں آہستہ سے پیش کرنا چاہیے تاکہ جس کو جو کچھ کہنا ہو کہہ سکے۔ لیکن راشد آئے تو اس انداز سے آئے کہ چھوٹے موٹے تنقیدی قلم سہم کر رہ گئے اور ان کی شاعری تجربہ نہیں بلکہ ایک دعویٰ بن گئی۔

یہ بات ضروری ہے کہ اس عبوری دور میں بہت سی قدریں مشکوک اور اختلافی ہو گئی ہیں، لیکن اتنی بھی نہیں کہ بات کہنا ناممکن ہو جائے۔ اب بھی بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کو سب مانتے ہیں، مثلاً یہ کہ جو بات کہو اس میں تضاد نہ ہو یا یہ کہ جذبات کو تندرست ہونا چاہیے نہ کہ نفسیاتی امراض کی پیداوار۔ اسی طرح کی بہت سی باتیں ہیں، ان میں اگر اختلاف ہو سکتا ہے تو تفصیلات میں جا کر۔ موجودہ مضمون میں ایسی ہی کسوٹیوں کو پیش نظر رکھ کر ن۔م۔ راشد کی شاعری کے حنا صر کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور حقی الامکان مختلف فیہ قدروں سے کنارہ کشی کی گئی ہے۔

’ماورا‘ میں کل ہینتیس نظمیں ہیں۔ ان میں قوم پرستی، وطن دوستی، پاک عشق، اہرمن و بڑاں، مباشرت، قسم قسم کے مضامین پائے جاتے ہیں۔ ان نظموں میں جو سب سے زیادہ مشہور ہوئی ہے وہ ہے ’انتقام‘۔ یہ اپنے خیال اور ادا کے لحاظ سے ایسی انوکھی چیز ہے کہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد اس کے تاثر کا ذہن میں رہ جانا ضروری ہے۔ اس میں راشد کہتا ہے:

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھارات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام

برہنہ جسم، ہونٹوں، رات بھر، اور پھر ہونٹوں کا اُلٹے کاموں کے درمیان ہونا۔ ان باتوں کے ساتھ لفظ ’انتقام‘ کا معنی خیر استعمال، ان چیزوں سے یہ بات بالکل روشن ہو جاتی ہے کہ یہ تذکرہ مباشرت کا ہے۔ مباشرت کا یہ انتقامی انداز یا انتقام لینے کا یہ مباشرتی حیرانہ بہت جاذب توجہ چیز ہے، مگر سوال یہ ہے کہ مباشرت میں انتقامی جذبہ کہاں تک قدرتی امر ہے؟

مباشرت میں مرد اضطرابی طور پر عورت کو دہانے اور کپکنے میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیتا ہے۔ عام حالات میں وہ ایسی سختیاں صرف دشمن کے ساتھ کر سکتا ہے اور بعض مرد مباشرت میں تصور بھی یہی کرتے ہیں کہ میں دشمنی برت رہا ہوں اور ان کو اپنی ہر سختی میں جنگجو یا نہ شان نظر آتی ہے۔ یہ دشمنی کا جذبہ اکثر اتنا بڑھ جاتا ہے کہ مرد کاٹ کھاتا ہے، یا اسی قسم کے اور حرکات کر بیٹھتا ہے اور اس سے تسکین محسوس کرتا ہے۔

مباشرت میں مرد کی ہر سختی جو محض ایذا دہی کے لیے نہ کی جائے، عورت کو لطف پہنچاتی ہے۔ ایسی حالت میں مرد کا یہ تصور کرنا کہ میں دشمنی برت رہا ہوں، بالکل خلاف واقعہ ہے۔ اس بات کو دشمنی برتنے والے بھی اچھی طرح جانتے ہیں، لیکن پھر بھی ان کا رویہ نہیں بدلتا، کیوں کہ یہ رویہ کسی کم فہمی کا نتیجہ نہیں ہوتا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی علت ہے جسے ایذا دہی کہتے ہیں۔

مباشرت میں ہوتا یہ ہے کہ مرد کی ہر سختی عورت کو لذت دیتی ہے، جس کا اظہار اس کے حرکات و سکنات سے ہوتا ہے۔ مردان حرکات و سکنات کی مدد سے اس لذت کو جو وہ محسوس کر رہی

ہے، اپنے خیال میں محسوس کرتا ہے جس سے اس کی سرشاری اور بڑھتی ہے۔ اس طرح مرد کی ہر خفیہ خود اس کے دماغ میں لذت کی شکل میں منتقل ہو کر واپس آ جاتی ہے۔ یعنی مرد کا دماغ بیک وقت اپنی اور عورت دونوں کی لذتیں محسوس کرتا ہے اور ساتھ ساتھ دونوں لذتوں کے اتحاد کو بھی۔

لذت کا یہ اعلا احساس اسی وقت ممکن ہے جب کہ مرد و عورت میں وہ گہرا دماغی تعلق ہو جسے الفروڈ ایڈلر یوں بیان کرتا ہے: ”اس بات کی غیر معمولی اہلیت ہو کہ اپنے کو دوسرے کی جگہ اس طرح فرض کر سکیں کہ دوسرے کی آنکھوں سے دیکھیں، دوسرے کے کانوں سے سنیں اور دوسرے کے دل سے محسوس کریں۔“

راشد میں ایذا دہی کی علت

جو مرد ایذا دہی کا شکار ہوتا ہے، اس کے خیال پر ایسا پردہ پڑ جاتا ہے کہ وہ عورت کے حرکات و سکنات سے اس لذت کی تصویر نہیں مرتب کر سکتا ہے جو وہ محسوس کرتی ہے، اس کی نگاہ اپنے حرکات و سکنات میں گم کر رہ جاتی ہے۔ راشد کی نظم کا ہیرو اسی علت کا شکار ہے، اسی وجہ سے وہ مباشرت کی سختیوں کو انتقام کے نام سے نکارتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس نظم کی ہیروئن ’ایجنسی عورت‘ ہے اور راشد اجنسی عورت سے مراد فرنگی عورت لیتا ہے اور فرنگی عورت کے ساتھ شب باش ہونے میں دشمنی کا جذبہ کچھ قدرتی سا نظر آتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی حقیقت کے سامنے کوئی وزن نہیں رکھتی، کیوں کہ مرد کی سختیاں عورت کو خواہ وہ کسی قوم کی ہو، لطف پہنچاتی ہیں۔ اس لطف کو محسوس نہ کرنا اور فرضی دشمنی کے خیال پر جیسے رہتا نفسیاتی مرض کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔

نظم ’بے کراں رات کے سناٹے میں‘ میں علت ایذا دہی اور واضح ہو جاتی ہے۔ وہاں ہیروئن ’ایجنسی عورت‘ نہیں بلکہ ’میری جان‘ ہے۔ لیکن وہاں بھی راشد کہتا ہے:

ایک لمحہ کے لیے دل میں خیال آتا ہے
تو میری جان نہیں

بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوئیزہ ہے
اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں

جب حالات دشمنی کے خیال کو سرا سر جھٹلا رہے ہوں، اُس وقت زبردستی ایسی باتیں فرض کر لینا جس کی بنا پر دشمنی کا جذبہ قائم کیا جاسکے، نفسیاتی علت نہیں تو اور کیا ہے؟
کبھی کبھی تو علت ایذا دہی راشد کے یہاں اتنی بڑھ جاتی ہے کہ وہ سمجھنے لگتا ہے کہ عورت کو ہم آغوشی سے کوئی لطف ہی نہیں حاصل ہوتا ہے بلکہ وہ اس سے چڑتی ہے اور اس بات کو حقیر سمجھتی ہے۔ وہ صرف سادہ پرستش کی خواہش مند ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ محبوبہ کی خدمت میں ایک عجیب محذرت پیش کرتا ہے:

میں جو سرمست ہنگوں کی طرح
اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لیے
اور تری سادہ پرستش کے بجائے
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے
مرے جذبات کو تو بھر بھی حقارت سے نہ دیکھ
اور مرے عشق سے مایوس نہ ہو

ایذا دہی کی علت دراصل ایک قسم کا دماغی رویہ ہے جو صرف مباشرت ہی کے موقع پر نہیں بلکہ مریض کی زندگی کے مختلف پہلوؤں میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کا علتی بچوں کو دلار میں ستانا ہے۔ اپنی خوشی کے موقع پر دوسروں کو رنجیدہ کر کے سکون محسوس کرتا ہے۔ راشد میں غم زدگی کے یہ اثرات موجود ہیں مثلاً ٹھیک اس وقت جب کہ اس کا ہیرو محبوبہ کی طرف زندگی کی لذتوں سے سبز بھرنے کے لیے بڑھتا ہے، تو اس سے کہتا ہے:

ایک دن جب حیرا پیکر خاک میں مل جائے گا

حالاں کہ جو بات وہ کہتا چاہتا ہے وہ بلا اس غم زدہ تمہید کے بھی کہی جاسکتی تھی۔ وہ بات یہ ہے کہ محبوبہ کے مرنے کے بعد:

زندہ تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور

اس اچھی بات کو اس تمہید کے ساتھ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ شاعر کے دماغ پر غم زدگی کا اثر ہے۔
ایسی ہی غم زدگی 'اتفاقات' میں نظر آتی ہے۔ وہاں انتہائی لذت کا تصور موت سے مل جاتا ہے۔ کہتا ہے:

خینی گھاس پہ دو دیکر رخ بستہ ملیں

اس میں شبہ نہیں کہ انتہائی سرشاری اور موت میں ایک لگاؤ ہے۔ وہ یہ کہ دونوں کے تخیل میں بے حس و حرکت ہو جانا شامل ہے، مگر اس پر بھی سرشاری کی تشبیہ موت سے نہیں دی جاسکتی ہے کیوں کہ پہلی چیز کا اصل عنصر مسرت ہے اور دوسری کا غم۔ راشد نے جو یہ تشبیہ دی ہے تو اس سے صاف پتا چلتا ہے کہ اس کی مسرت میں غم کی آمیزش ہے اور خوشی کے وقت رنجیدہ ہو کر اس کو سکون ملتا ہے۔

ایک فارسی شاعر نے بھی مباشرت میں سرشارانہ بے خودی کا رنگ لانے کے لیے موت کا تذکرہ کیا ہے۔ کہتا ہے:

چٹاں مرد آورد آورد مرد!

کہ دایہ پس پردہ از رشک مرد!

اس تذکرے سے لذت و مسرت میں غم کی جھلک آنا کیا ان کا حسن اور دوبالا ہو جاتا ہے۔ اگر راشد کے مصرعے کا اس شعر سے موازنہ کیا جائے تو اس کی غم زدگی بہت واضح ہو جاتی ہے۔
نظم 'زوال' محض اسی جذبہ غم زدگی کی پیداوار ہے۔ اس نظم میں راشد حسن و جمال کے فنا ہو جانے کا تذکرہ کرتا ہے:

آہ پایندہ نہیں

در دولذت کا یہ ہنگام جلیل

تیرے سینے کا درخشندہ جمال

کردیا جائے گا بیگانہ نور

اس حسن و جمال کے فنا کے تذکرے سے مقصود نہ عبرت حاصل کرنا ہے اور نہ دنیا کی
ناپائنداری سے سبق لینا، بلکہ مقصود یہ کہنا ہے کہ ان کے فنا ہو جانے کے بعد:

اور پھر چاند کے مانند محبت کے خیال
سارے اس جہد کے گزرے ہوئے خواب
تیرے ماضی کے افق پر سے ہویدا ہوں گے

یہ بات بلا زوال کے غم زدہ بیان کے اگر کہی جاتی تو پڑاثر ہوتی۔ ابھی تو زوال کا بیان اتنا غم
زدہ اور ایسا طویل ہے کہ اس کے سامنے یہ چیز بے اثر ہو جاتی ہے۔ ان باتوں سے اندازہ
ہوتا ہے کہ شاعر کا وہ جذبہ جس نے اس نظم کو تخلیق کیا ہے، غم زدگی ہے، یعنی غم زدہ باتوں کا
تذکرہ کر کے سکون حاصل کرنا۔

محبوب کا تخیل

راشد میں جب یہ اہلیت نہیں ہے کہ وہ عورت کی آنکھوں سے دیکھ سکے، اس کے کانوں سے
سن سکے اور اس کے دل سے محسوس کر سکے تو پھر وہ عورت کا کردار بھلا کیسے محسوس کر سکتا ہے؟
چناں چہ اس کی شاعری میں عورت بے جان رہتی ہے۔ 'مادرا' میں تو نظمیں ایسی ہیں جن میں
خلوتِ صحر کا تذکرہ ہے، ان میں سے چھ نظموں (ہونٹوں کا لمس، آنکھوں کے جال، شاعر
درماندہ، رقص، بے کراں رات اور انتقام) میں تو عورت بالکل بے جان رہتی ہے۔ دو نظموں
میں برائے نام تحرک ہوتی ہے، ان میں سے ایک 'اتفاقات' ہے جس میں کہتا ہے:

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے پوسوں سے ہوں مدھوش من اور گلاب

اس تشبیہ میں 'مدھوش' سے انفعالی جذبہ آگیا ہے۔ دوسری نظم 'طلسم جادواں' ہے جس میں
کہتا ہے:

تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہوگئی

یہاں 'بھی' اور 'سی' نے انفعالی جذبے کو بہت حقیر کر دیا ہے، لیکن پھر بھی وہ تھوڑا بہت ہے۔
صرف ایک لقمہ 'ایک رات' ایسی ہے جس میں عورت کا انفعالی جذبہ ذرا واضح طور پر نظر
آ جاتا ہے:

تیرے سینے کے سن زاروں میں انھیں لرز میں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے
اپنی تگہٹ اپنی مستی مجھ کو دینے کے لیے

لیکن اس میں بھی مرد اور عورت کے جذبے مساوی شدت نہیں رکھتے ہیں۔ مرد کے جذبے کی
شدت 'انگاروں' سے ظاہر کی گئی ہے اور عورت کی سن زاروں سے، لیکن 'بے تابانہ' سے ایک
حد تک تلافی ہو جاتی ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان تینوں مصرعوں میں انفعالی جذبہ اچھی طرح
پایا جاتا ہے۔

راشد کی محبوبہ کی قیصران چار خطوں سے ہوتی ہے: برہنہ جسم، سینے کے کہستان، بد بھری
آنکھیں، رس بھرے ہونٹ۔ راشد کے یہاں محبوبہ کے دل و دماغ کی جھلک نہ ہونے کے
برابر ہے۔ اور سچ بات تو یہ ہے کہ راشد کو محبوبہ کے دل و دماغ کی چنداں ضرورت بھی نہیں،
محض جسم زندگی کا بیڑا پار لگانے کے لیے کافی ہے۔ کہتا ہے:

نغم کا عجز بے کراں ہے یہ جہاں میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطح شور انگیز پر اس کی رواں اس کو آہستہ لیے جاتا ہوں میں
(ایک رات)

بہت چھاننے کے بعد راشد کی محبوبہ کے دل و دماغ کا کچھ سراغ ملتا ہے۔ محبوبہ کی سب سے
بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بے عذر ہے، مگر کبھی کبھی اسے خدا کا ذریعہ بدنامی کا اندیشہ گھیر لیتا
ہے، لیکن پھر جب ہیرو اس کو اُکساتا ہے تو وہ ان 'وہموں' کو بھلا دیتی ہے۔ یہ کشش
'اتفاقات' میں یوں آتی ہے۔ محبوبہ سے ہیرو کہتا ہے:

خوف مہوم تری روح پہ کیا طاری ہے
اتنا بے صرفہ نہیں تیرا جمال

اس زمناں کی جنوں خیز حسین رات کو دیکھ
 تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں
 یہ چند نصائح بیکار نہیں جاتے کیوں کہ اس کے بعد ہی فرمائش ہوتی ہے:
 رو جس مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
 عورت کے ان ہی وہموں سے جدوجہد کرنے کی پیداوار نظم 'حزن انسان' ہے جس کا تذکرہ
 آگے آئے گا۔
 'شاعر در ماندہ' ایک ایسی نظم ہے جس میں محبوبہ کی آرزوئیں اور عادتیں کچھ یوں ہی سی ظاہر
 ہو جاتی ہیں۔ کہتا ہے:
 تو سمجھتی تھی کہ ایک روز مرا ذہن رسا
 اور مرے علم و ہنر
 بجز ویر سے تری ذہنت کو گہر لائیں گے
 اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہیر دکن کو مادی آرائشوں سے بلند چیزوں کی قیمت کا احساس نہیں
 ہے۔ اس بات کی تائید اس کی اس تمنا سے بھی ہوتی ہے کہ خدا کے عقیدے کی قیمت دولت
 کی شکل میں مل جائے:
 میرے رستے میں جو حائل ہوں مرے تیرے نصیب
 کیوں دعا نہیں تری بے کار نہ جائیں
 تیرے راتوں کے سجود اور نیاز
 اصل یہ ہے کہ راشد نے عورت کا مرتبہ پہچانا ہی نہیں ہے۔ اس کی نگاہوں میں جو عورت کا
 مرتبہ ہے وہ اس کے لفظ 'ہونٹوں' کے کرپہنے سے نظر آ جاتا ہے۔ اظہار میں کہتا ہے:
 تو کہتھی اس وقت گناہی کے غاروں میں نہاں
 میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات
 اسی خیال کی تکرار اتفاقات میں ہوتی ہے:

میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عورت کو نجات دینے یا پیدا کرنے سے کیا مراد ہے۔ مذکورہ بالا جگہوں پر 'ہونٹ' کا لفظ معنی خیز نظر آتا ہے۔ پھر اسی معنی خیز انداز میں جب وہ 'انتقام' میں آتا ہے:

میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام

تو پتا چل جاتا ہے کہ راشد ہونٹوں سے مراد شہوتِ حیدانی یا مباشرت لیتا ہے۔ یہ مفہوم 'اتفاقات' کی تائید سے بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ وہاں پہلے یہ قرآن شہوتِ حیدانی ہوتی ہے:

”.. .. یہ لب ہی مل جائیں“

اور پھر ملے ہوئے لبوں کی تصویر یوں بھیجی جاتی ہے:

شہنی گھاس پہ دو پیکرِ رخ بستہ ملیں

'ہونٹوں' کے اس مفہوم کو پیش نظر رکھ کر 'میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات' اور 'میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا' کے معنی صرف یہ ہو سکتے ہیں کہ راشد عورت کو مرد کا کھلونا سمجھتا ہے، یعنی اس نے عورت کو صرف تماشہ بن اور عیاش بن کر دیکھا ہے۔ بیٹا، بھائی، شوہر اور باپ بن کر قلعی نہیں دیکھا ہے۔

کتاب بھر میں صرف دو مصرعے ایسے ہیں جو راشد کی عورت کو بالکل کٹھ پتلی بن جانے سے روک لیتے ہیں:

(۱) تو ”مسرت“ ہے مری تو میری ”بیداری“ ہے

اس مصرعے میں مسرت اور بیداری اُلٹے کاموں کے درمیان ہیں، اس سے کچھ خیال گزرتا ہے کہ یہ دونوں شاید محبوباؤں کے نام ہوں اور اس صورت میں مصرعے کا زور کم ہو جاتا ہے۔ لیکن پھر بھی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ عورت کا کوئی کردار ہے جو مرد پر اثر انداز ہو رہا ہے۔

(۲) کل تک تری ہاتوں سے مری روح تھی شاداب

راشد کے یہاں محبوبہ کا ایک خاص روہ فی تحیل بھی ملتا ہے۔ یہ سب سے واضح پہلی نظم میں ہے، اس کے بعد دھیمہ ہوتے ہوتے عورت کے ماڈی تحیل سے مل جاتا ہے۔ پہلی نظم میں راشد نے محبوبہ کا ایک خاکہ بنایا ہے جو تین خطوں سے بنتا ہے:

(۱) وہ خوش گوار حالات جن میں محبوبہ نے پرورش پائی ہے:

اس نے دیکھا نہیں دنیا میں بہاروں کے سوا

یعنی محبوبہ سرے سے جانتی ہی نہیں کہ غم کیا بلا ہے۔ ایسی محبوبہ صرف تحیل میں پائی جاسکتی ہے، ورنہ زندگی ایسی غالم چیز ہے جو مخلوق سے لے کر جموں پڑیوں تک ہر شخص کو متا دیتی ہے کہ غم کیا بلا ہے۔

(۲) محبوبہ کا کردار، مثلاً:

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و مصوم ہے وہ
سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ

یہ پہلی ہی تصویر کا دوسرا رخ ہے۔

(۳) محبوبہ کی محبت، مثلاً:

وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی خود تو وہ آتش جذبات میں جل جائے گی

ایسی محبت غیر قدرتی چیز ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ راشد کی رومانی محبت میں بے جان مبالغہ اور غیر قدرتی پن بہت واضح ہیں اور اس میں تجربے کی خواہ وہ عملی دین میں ہوا ہو یا دینی دنیا میں، بے انتہا کی ہے۔ اور ایسا ہونا بالکل قدرتی امر ہے کیوں کہ جب راشد محبوبہ کے دل و دماغ کو محسوس ہی نہیں کر پاتا ہے تو اس کی خاندہ پڑی ہٹاؤنی ہاتوں سے نہ ہوگی تو کیسے ہوگی۔

راشد کی محبت

راشد نے ہر اُسے پروا میں اپنی متحدہ محبتوں اور ان کے تاثرات کا تذکرہ یوں کیا ہے:

آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے

.....

ہو گئی ختم کہانی میری

مٹ گئے میری تمناؤں کے پروانے بھی

خوب ناکامی و زسوائی سے

حسن کے شیوہ خود رائی سے

دل بے چارہ کی مجبوری و تنہائی سے

میرے سینہ ہی میں بچیاں رہیں آہیں میری

کر سکیں روح کو حیریاں نہ لگا ہیں میری

یعنی راشد کے ہیر و کا دل محبت کرنے پر بھی تنہائی کا شکار رہتا ہے اور محبت کا جو اصل انعام ہے یعنی دل کی کلی کا کھلنا اور روح کا بے نقاب ہونا، وہ حاصل نہیں ہوتا۔ یہ بات ہم کو راشد کی وہ کمزوری یاد دلاتی ہے کہ وہ محبوبہ کے دل و دماغ کو نہیں محسوس کر پاتا ہے، جس سے وہ بے جان رہتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں نہ عاشق و معشوق کے قلبی اتحاد کو وہ محسوس کر سکتا ہے اور نہ اس کا ذل بے چارہ مجبوری و تنہائی اور خوف ناکامی و زسوائی سے آزاد ہو سکتا ہے اور نہ اس کا حسن شیوہ خود رائی سے۔ راشد کی محبت بہت ناقص ہے۔

لیکن کہیں کہیں ایسا بھی ہو جاتا ہے کہ راشد کی محبوبہ میں جان پڑ جائے جیسے کہ ذیل کے مصرعے میں کہ وہ جان دار انسان کی طرح متاثر کرتی ہے:

کل تک تری باتوں سے مری روح تھی شاداب

ایسی چیزیں اور بھی ہیں، مثلاً رخصت میں جہاں ہیر دے چھین ہے وہاں ہیر وئی بھی:

میں اور تم اس رات ہیں غمگین و پریشاں

اک سوزِ پییم میں گرفتار ہیں دونوں

اسی طرح 'خواب کی بستی' میں ہیرو اس پار جانا چاہتا ہے تو محبوبہ اس کو باز رکھنے کی کوشش کرتی ہے، جیسا کہ اس مصرعے سے ظاہر ہوتا ہے:

مرے محبوب جانے دے مجھے اس پار جانے دے

اسی طرح 'سپاہی' میں محبوبہ ہیرو کو میدان جنگ میں جانے سے روکتی ہے:

تو مرے ساتھ کہاں جانے گی

.. .. .

زمرے اپنی محبت کے نہ چھیڑ

اس سے اے جان پروہال میں آتا ہے جمود

راشد کو محبوبہ کی محبت کا احساس عام طور سے ایسے موقع پر ہوتا ہے جب یہ محبت ہیرو کے نیک ارادوں میں حارج ہوتی ہے اور ہیرو اس کی بات نہیں ماننا چاہتا ہے۔ 'رخصت' میں ہیرو فرض کی ادائی کے لیے جانا چاہتا ہے، 'سپاہی' میں وطن کی خاطر سرفروشی کرنا چاہتا ہے اور 'خواب کی بستی' میں اس پار جانا چاہتا ہے۔ ہیرو ان ارادوں میں حارج ہوتی ہے اور اس موقع پر ہیرو کو محبوبہ کی محبت کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ احساس ہوتا کچھ اس انداز سے ہے کہ پڑھنے والے کی نگاہوں میں اس کی کچھ وقعت نہیں رہ جاتی ہے، مثلاً 'رخصت' میں ہے:

سینے میں مرے جوشِ تلاطم سا پچا ہے

پلکوں میں لیے عطرِ بڑے جوش ہے تو بھی

اس شعر کا 'بھی' بتاتا ہے کہ اگر محبوبہ رنجیدہ نہ ہوتی تو کوئی عجیب بات نہ ہوتی یعنی محبوبہ کا متاثر ہونا راشد کے نزدیک ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ 'خواب کی بستی' میں ہے:

مگر اس پار جاؤں گا تو شاید عین پاؤں گا

نہیں مجھ میں زیادہ ہستِ مکرار، جانے دے

ہیرو کو محبت سے چین نہیں ملتا ہے۔ محبوبہ نے اس کے روکنے کے لیے جو اصرار کیا تو اس سے ہیرو چڑ گیا کیوں کہ وہ عین حاصل کرنے کے لیے اس پار جانے کو بے چین ہے، 'سپاہی'

میں ہے:

اور دشمن کے گراں ڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیوار کے پٹ
عزت و صفت و عصمت کے غنیم
ہر طرف خون کے سیلاب رواں
اک سپاہی کے لیے خون کے نظاروں میں
جسم اور روح کی ہالیدگی ہے
تو مگر تاب کہاں لائے گی
تو مرے ساتھ کہاں جائے گی

راشد کا سپاہی چنگیز خاں کے خونخوار سپاہیوں کی طرح کا ایک سپاہی ہے جس کو خون کے
نظاروں سے محض اس وجہ سے کہ وہ خون کے نظارے ہیں، مسرت ہوتی ہے۔ یہ جذبہ گھٹیا
جذبہ ہے لیکن پھر بھی اس نے محبت کو شکست دے دی ہے۔

یہ انداز بیان ظاہر کرتا ہے کہ راشد کے دل میں محبوبہ کی محبت کی کوئی خاص وقعت نہیں ہے،
اسی وجہ سے پڑھنے والے کے دل میں بھی کوئی وقعت نہیں پیدا ہوتی ہے۔

’اعلموا ان البیت ایک ایسی نظم ہے جس میں محبوبہ کا تذکرہ کشکاش کے بغیر آیا ہے:

آہ میں بھی بھول جاؤں
زندگی سے اپنا ریلو اڈا لیں

یہاں ہیر کو محبوبہ کی محبت کے ختم ہو جانے سے کوفت ہو رہی ہے جس سے محبوبہ کی محبت میں
جان محسوس ہوتی ہے۔ لیکن پھر راشد یہ دو مصرعے کہہ کر جہاں محبوبہ کو بے وقعت کر دیتا ہے
وہاں اس کی محبت کو بھی:

تو کہ تھی اس وقت گم نامی کے غاروں میں نہاں
میرے ہونٹوں ہی نے دی تجھ کو نجات

یعنی محبوبہ بذاتِ خود خالی تھی۔ اس میں جو کچھ پیدا کیا ہیرو نے پیدا کیا۔ یہ کہہ دینے کے بعد مذکورہ بالا کوفت کا اثر جاتا رہتا ہے، کیوں کہ محبوبہ کی محبت بھی دوسرے کی پیدا کی ہوئی چیز بن جاتی ہے۔

دراصل راشد کو محبت کی محبت کا پوری طرح احساس نہیں ہے، اس وجہ سے اس کی شاعری میں ذیل کے احساسات کی جھلک محض برائے نام ہے:

- (۱) ہیرو میں محبت کیے جانے کی تمنا—
- (۲) ہیروئن میں اس بات پر مسرت کہ میں محبوبہ ہوں۔
- (۳) باہمی اور مشترکہ محبت کا غیر محسوس احساس۔

تینوں خامیاں پہلی نظم کے اس بند میں بہت واضح ہیں:

وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی
خود تو وہ آتشِ جذبات میں جل جائے گی
اور دنیا کو اس انجام پہ ترپائے گی

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اسے واقفِ الفت نہ کروں

محبوبہ کی محبت کے لیے 'بھلا تاب کہاں لائے گی' اور 'آتشِ جذبات میں جل جائے گی' جو کہا گیا ہے تو اس میں اس لذت کا نام و نشان تک نہیں ہے جو محبوبہ کو محبوبہ بن کر ہوتی ہے۔ اسی طرح عاشق کے لیے 'سوچتا ہوں' جو استعمال کیا گیا ہے، اس سے پتا چلتا ہے کہ اس کو واقفِ الفت کرنے کی حسرت ہے تو ضرور، مگر معمولی سی، کیوں کہ اس فقرے اور لہجے میں دل کے یہ نسبتِ دماغ بہت زیادہ ہے۔ اگر راشد کو باہمی محبت کا احساس ہوتا تو اس بند کا انداز بیان بالکل دوسرا ہوتا۔ موجودہ حالت میں تو بند کہتا ہے کہ کہنے والا محبت کے مظاہرات سے واقف ہی نہیں ہے۔

اگر راشد کے اس بند کا موازنہ میر کے اس شعر سے کیا جائے تو بات روشن ہو جاتی ہے:

ساحرِ یمنِ دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

نگاہوں کے سامنے اصرار و انکار، پھر وعدوں اور قول و قسم کا ایک ڈرامائی منظر آ جاتا ہے جس میں ہیرو اور ہیروئن دونوں ایک دوسرے کی محبت میں سرشار ہیں اور ہر ایک کو دوسرے کی محبت کا احساس ہے۔ ہیرو میں یہ احساس اتنا گہرا ہے کہ وہ محبوبہ کو بے وفا قرار دینے پر بھی (جیسا کہ قول و قسم پر بھولنے کو خیال خام قرار دینے سے ظاہر ہوتا ہے) یقین رکھتا ہے کہ اگر میں اس وقت قول و قسم پر نہ بھولتا اور زیادہ اصرار کرتا تو ادھر کا انکار ختم ہو جاتا۔ محبت کا یہ تحت شعوری دو طرفہ پن راشد میں نہ ہونے کی برابر ہے، جس کی وجہ سے اس کی محبت بے جان اور ہوائی سی چیز بن گئی ہے۔

کتاب بھر میں صرف ایک شعر ہے جس میں دو طرفہ محبت کا احساس پایا جاتا ہے:

ادیرے مسافر مرے شاعر مرے راشد
تو مجھ کو پکارے گی غلشِ ریز ہوا میں

راشد کی محبت میں ایک افادی پہلو بھی ہے، وہ یہ کہ محبت نے ہیرو کو پاک اور خوش اخلاق بنادیا ہے اور اس کو معصیت کے جہنموں سے بچالیا ہے:

کیا ہے جب سے فہمِ محبت نے دیدۂ التفات پیدا
مے سرے سے ہوئی ہے گویا مرے لیے کائنات پیدا
ہوئی ہے میرے فردہ بیکر میں آرزوئے حیات پیدا

محبت میں اس قسم کا افادی پہلو پایا ضرور جاتا ہے لیکن اس بات کی شاعرانہ قیمت اس سے مقرر ہوگی کہ خیال میں کتنی گہرائی اور جذباتی شدت ہے۔ راشد کے یہاں جذبات کی گہرائی کی حالت یہ ہے کہ اگر مذکورہ بالا مصرعوں میں سے ”دیدۂ“ ”گویا“ اور ”آرزوئے“ نکال دو تو جذباتی شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ راشد کے جذبات کی شدت ایسی ہے کہ اسے ان الفاظ کی موجودگی سے بے چینی نہیں ہوئی۔ اگر راشد کے مذکورہ بالا مصرعوں کا ہلکہ اس کے اس قسم کے تمام اشعار کا مولانا روم کے اس شعر سے موازنہ کر دو تو پھر

ان کا کوئی وزن نہیں رہتا:

شاد ہاں اے عشق خوش سوداے ما
اے طیب جملہ علماے ما

راشد نے دیباچے میں لکھا ہے:

”اس مجموعے کی نظمیں میرے گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں
اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔“

اس بات کو ملحوظ رکھ کر اگر نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہو جاتا ہے کہ راشد کی محبت کن کن
مدارج سے گزری ہے۔ اس کا ابتدائی دور تو یہی ہے جس پر بحث کی گئی ہے، لیکن آگے بڑھ کر
اس کی کایا پلٹ گئی ہے۔ لیکن اس تغیر پر بحث کرنے سے پہلے دو باتوں کو صاف کر لینا
ضروری ہے، ایک تو راشد کا ”گناہ و ثواب“ کا تخیل اور دوسرا راشد کا ”مادرا“ کا تخیل۔

گناہ و ثواب کا تخیل

راشد گناہ و ثواب، اچھائی، برائی اور اہرمین و یزداں کا قائل ہے، جس کا ثبوت یہ ہے کہ اس
کے یہاں گناہ، ہوس، معصیت کے قسم کے الفاظ برابر آتے ہیں اور ان کے ساتھ نفرت کا
جذبہ وابستہ رہتا ہے۔ مثلاً اس نے آخری نظم ”خودکشی“ میں زندگی کو محض اس وجہ سے مردود قرار
دیا ہے کہ وہ ”ہرزہ کاڑھے اور اس میں بونے سے میں بونے خوں ابھی ہوئی“ ہے۔

دوسری طرف دفا اور عصمت کو اور قوم کے لیے سرفروشی کرنے کو سراہا گیا ہے۔ ان باتوں کے
بعد اس امر میں ڈرا بھی شبہ نہیں رہتا ہے کہ راشد اہرمین و یزداں کا قائل ہے لیکن اس پر بھی
راشد کا ”عہدِ نو“ کا انسان کہتا ہے:

شکر ہے زندانی اہرمین و یزداں نہیں
ان سے بڑھ کر کچھ بھی وجہ کا ہنس انساں نہیں
میں مگر ان کے افق سے دور اک سیارہ ہوں

(فطرت اور عہدِ نو کا انسان)

ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ راشد اہرمن ویزداں اور گناہ و ثواب کا قائل نہیں ہے، لیکن اس شعر سے ایک ہی شعر پہلے راشد کا یہی 'عہد' کا انسان کہہ چکا ہے:

طفل آزارہ ہوں لیکن سرکش و ناداں نہیں
میری اس آوارگی میں دشتِ صیباں نہیں

اس شعر سے پتا چلتا ہے کہ راشد اہرمن ویزداں کا 'زندانی' ہے اور ایسی بات نہیں ہے کہ وہ 'ان کے افق' سے دور اک سیارہ ہو۔ کہا جاسکتا ہے کہ راشد چوں کہ 'عہد' کے انسان کا دماغی تضاد ظاہر کرنا چاہتا ہے اس لیے ایسی بات کہی ہے۔ لیکن پوری نظم کی اُٹھان اور اس کا مقصد اس سے انکار کرتے ہیں، کیوں کہ راشد 'عہد' کے انسان کو بہت معصوم اور خوبیوں والا ظاہر کرنا چاہتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ راشد کا دماغ تضاد کا شکار ہے، وہ اہرمن ویزداں کا اقرار ہی بھی ہے اور انکار ہی بھی۔

آگے بڑھ کر راشد کے گناہ و ثواب کے خیل میں عیش پرستی اور خود غرضی ایک نظریہ کے روپ میں آکر شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ نظریہ 'حزن انسان' میں آکر بہت واضح ہو جاتا ہے۔ اس نظم کے اوپر بریکن میں لکھا ہوا ہے " (اللہ طوفی عشق پر طفر) " اور نظم جو پڑھو تو اس میں طفر اور ظرافت کی جھلک تک نہیں۔ پھر طفر کیسے ہو گیا؟ بہت غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ شاعر کے تحت شعور میں یہ بات بطور اصول مسئلہ کے موجود ہے کہ انسان کو چاہیے کہ صرف اسی اصول پر عمل پیرا ہو جس سے اپنے جسم کو راحت ملے، لیکن مجبوری کی حالت یہ ہے کہ:

جسم نیکی کے خیالات سے مفروز بھی ہے

.....

پھر بھی نیکی ہی کیے جاتی ہے

مجبور ہے کہ اسی روپے پر چلے ہو کر راشد یہ فقرہ کہتا ہے:

کس قدر سادہ و معصوم ہے تو

اسی اصول مسئلہ کی بنا پر راشد اس نظم کو طر کہتا ہے۔ یہ تن پرستی اصول کیسے بن گئی؟ اس کا راز
 ’گناہ و ثواب‘ میں جا کر نکلتا ہے۔ اس نظم کا ہیرو پچھتا تا ہے کہ میں نے اپنی خواہشوں کو کیوں
 ضبط کیا اور ان کو گناہ سے کیوں نہ پورا کر لیا:

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی مزا مجھ کو
 کہ ایک ڈہر سے لبریز ہے شباب مرا
 اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
 مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا
 ان تکلیفوں سے یہ حسرت پیدا ہوتی ہے:
 اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
 حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا

دراصل راشد کو اس لذت کا احساس نہیں ہے جو اصول پرستی اور پاک ہاڑی سے اور ان کے
 خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر کے حاصل ہوتی ہے، اس لیے اس کو ضبط سے کوئی لذت نہیں
 ملی اور محض تکلیف پہنچی۔ اسی تکلیف نے عیش پرستی کا فلسفہ ڈھال دیا جس نے اس کے
 شاعرانہ کردار میں بہت گہرا حصہ لیا ہے۔

راشد کا خانگی زندگی کی طرف جو رویہ ہے اگر اس کی کرید کی جائے تو اس کا اہر سن ویزاں کا
 فلسفہ اور روشن ہو جاتا ہے۔

خانگی زندگی کی طرف رویہ

عورت زندگی کی جڑ ہے۔ عورت کے سنی ہیں گھریار، اولاد، خاندان، روزگار کی فکر، برادری
 اور ساج کے حقوق اور مختلف قسم کی ذمے داریاں۔ اسی وجہ سے تارک الدنیا صوفی اور سنیا سی
 عورت کو زندگی کا مرادف قرار دیتے آئے ہیں۔ ساتھ ساتھ عورت بہت سی جسمانی اور
 جذباتی لذتوں کا سرچشمہ بھی ہے۔ اس لحاظ سے بھی اس کو زندگی کا مرادف قرار دیا جاتا ہے۔
 راشد بھی عورت کو صین زندگی قرار دیتا ہے۔ کہتا ہے:

آہ میں بھی بھول جاؤں
زندگی سے اپنا ربط اڑالیں ('اٹھائیں')

یعنی عورت 'سے اپنا ربط اڑالیں'، لیکن اس کے باوجود رقص میں عورت کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

اے مری ہم رقص مجھ کو تمام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

.. .. .
زندگی میرے لیے

ایک خوش بھڑپے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لمحہ اور بھی تیرے قریب

.. .. .
جسم سے تیرے لپٹ سکتا ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

عورت کے جسم سے لپٹنا زندگی سے لپٹنے کے مرادف ہے، کیوں کہ یہی چیز مرد کو اولاد، گھریلو اور تمام ذمہ داریوں تک لے جاتی ہے۔ پھر راشد کے اس کہنے کے کیا معنی کہ "جسم سے تیرے لپٹ سکتا ہوں، زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں؟" خاص کر ایسی صورت میں جب کہ راشد خود ہی عورت کو زندگی کا مرادف قرار دے چکا ہے؟

راشد نے اور جگہوں پر بھی عورت کو زندگی کا مرادف قرار دیا ہے۔ ایک جگہ عورت کی قربت کو یوں ادا کیا ہے:

تیرے دل سے اخذ نور و نغمہ کرنے کے لیے
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لیے

اصل بات یہ ہے کہ راشد کے ذہن میں زندگی کے دو رخ ہیں، ایک لذت کی زندگی اور ایک ذمہ داری کی زندگی۔ راشد عورت کی شکل میں جس زندگی سے لپٹنا چاہتا ہے وہ ہے لذتوں کی

زندگی۔ اسی تعلق کو اس نے ”زندگی سے اپنا ربط اولیں“ کہا ہے اور جس زندگی پر راشد جھپٹے سے گھبراتا ہے وہ ہے ذمہ داری کی زندگی۔ راشد عورت سے حرے تو لوٹا چاہتا ہے لیکن اولاد، گھریلو، خاندان، روزگار اور سماجی حقوق کے جھیلوں میں پڑنا نہیں چاہتا ہے۔ وہی رویہ جو تلاش بین کا ہوا کرتا ہے، راشد کا ہے۔

راشد کا عذر

راشد جب عیش پرستی کو احوں پرستی پر ترجیح دیتا ہے تو کسی نہ کسی عذر کے ساتھ، مثلاً ’قص‘ میں کہتا ہے:

عہد پارینہ کا میں انسان نہیں
بندگی سے اس درو دیوار کی
ہونچکی ہیں خواہشیں بے سوز رنگ دنا تو اس

یعنی غلامی نے میری ہمت کو توڑ دیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو میں زندگی کی ذمہ داریوں کا بوجھ ضرور اٹھا لیتا۔

”شاعر در ماندہ میں ہندوستان کی غلامی اور مغلیں کا تذکرہ آتا ہے:

میں ہوں در ماندہ و بے چارہ ادیب
خستہ رنگِ معاش
پارہ نان جوئیں کے لیے محتاج ہیں ہم
میں، مرے دوست، مرے سیکڑوں اور باپ وطن

قدرتی طور پر یہ احساس راشد کو ان ناگوار حالات کے خلاف جدوجہد کرنے پر اور اس کے لیے اپنے عیش و آرام کو قربان کر دینے پر اکساتا ہے۔ لیکن راشد اس قربانی سے ہٹ آنے کے لیے ہیرو کی زبان سے عذر پیش کرتا ہے:

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردہ لیاں میں ہے

یعنی جدوجہد سے کوئی نتیجہ نہیں نکلنے کا، اس لیے سوائے اس کے اور ہو ہی کیا سکتا ہے کہ محبوبہ سے یہ فرمائش کی جائے:

مجھے آغوش میں لے

اسی طرح 'دور بیچے کے قریب' میں جب غلامی اور اس کی لڑکی ہوئی ڈکٹوں کا سامنا ہوتا ہے اور جدوجہد کی خواہش ہوتی ہے تو ہیر وہ یہ کہہ کر اس خواہش کو نال دیتا ہے:

ایسی ڈکٹ کہ نہیں جس کا مداہنی کوئی

یعنی جب کوئی مداہنی نہیں ہے تو پھر جدوجہد ہی فضول ہے۔

لیکن راشد عیش پرستی کا باقاعدہ نظریہ بتا لینے اور ان بھانت بھانت کے عذروں کے تراش لینے کے بعد بھی اندر سے مطمئن نہیں ہوتا ہے، اس کے ضمیر میں کک رہ جاتی ہے۔ یہ تمام مدارج 'اتفاقات' میں بہت واضح ہیں۔ وہاں جب ہیر دکن خدا کے خوف سے شب ہاشمی پر آمادہ نہیں ہوتی ہے تو ہیر کہتا ہے:

اتنا بے سرفہ نہیں تیرا جمال

اس زمستان کی جنوں خیز حسین رات کو دکھ

.....

تھکی روح کی آسودہ نہ ہو

جب تراجم جوانی میں ہے نیا ساں بہار

.....

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

یہ رعدانہ انداز قابلِ تعریف ہے، لیکن یہ فوراً ختم ہو جاتا ہے کیوں کہ راشد کا ضمیر اس رعدانہ پن سے مطمئن نہیں ہوتا ہے۔ اس کو محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کی حاصل کی ہوئی آسودگی مکمل آسودگی نہیں ہوتی۔ چنانچہ اس کا ہیر دمین ہم آغوشی کے وقت کہتا ہے:

روحیں مل سکتی نہیں ہیں

ایسا ہی خیال 'طلمس جاوداں' میں ہیرو کی زبان سے ادا ہوا ہے:
روح کی نگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون
یہ حیر کی کک رعد کی جگہ ایک نام مجرم کو کھڑا کر دیتی ہے۔

راشد کا رندانہ پن کسی غور و فکر یا گہرے جذباتی رجحان کی پیداوار نہیں ہے بلکہ بہت سطحی جسم پرستی پر مبنی ہے۔ اسی وجہ سے جیسا موقع ہوتا ہے ویسا اس کے نظریے کا روپ ہو جاتا ہے۔ جب ہیرو کو کئی جدوجہد سے کٹائی کا ثنا ہوتی ہے تو وہ یہ عذر کرتا ہے کہ ایسی جدوجہد سے کچھ حاصل نہیں ہونے کا، یا یہ کہ غلامی سے میری جرأت ختم ہو چکی ہے۔ ہاں اگر میں آزاد ہوتا تو پھر غلامی کے خلاف جدوجہد کرتا۔ اور جب ہیرو کی راہ میں خدا کا خوف حائل ہوتا ہے تب اس کا عذر یہ ہوتا ہے:

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

دراصل راشد میں رندانہ پن ہے ہی نہیں، کیوں کہ وہ تو حذرست جذبات کی پیداوار ہوتا ہے جس کے پس منظر میں امنگوں کا طوفان ہوتا ہے۔ راشد کے یہاں نفسیاتی علتوں میں گرفتار جسم پرستی ہے جس نے اپنی پردہ پوشی کے لیے اصول تراشے ہیں اور عذر رنگ بنائے ہیں۔

راشد کا 'ماورا'

کتاب کا نام 'ماورا' ہے، کیوں کہ 'ماورا' جانے کا خیال کتاب میں بہت نمایاں جگہ رکھتا ہے اور اس پر کافی جذبات صرف کیے گئے ہیں۔ یہ خیال اس طرح ادا ہوتا ہے کہ 'مقام و وقت کی راہوں سے دور بھاگ چلو۔ اس مضمون کی کئی مستقل نظمیں ہیں جیسے کہ 'خواب کی بہتی، 'رفعت' اور 'واہی پنہاں' اور دوسری نظموں میں بھی جگہ جگہ اس خیال کی تکرار ہوتی ہے۔ فرار کا یہ جذبہ دو پہلو رکھتا ہے، ایک دنیا سے اکتانا اور دوسرے 'مقام و وقت کی راہوں سے دور' مقام کی کشش۔ یہ دونوں رخ 'واہی پنہاں' میں بہت صاف ہیں۔

پہلا رخ:

.. .. . ہیرا کی سی ہے

زندگی کے کہنے آہنگ مسلسل سے مجھے
سرزمینِ زیست کی افسردہ محفل سے مجھے

دھواڑی:

دیکھ لے اک بار کاش
اس جہاں کا منظر نگاہ
جس جگہ ہے قہقہوں کا اک درخشندہ دُور
جس جگہ سے آسمان کا قافلہ لیتا ہے نور

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سا جذبہ ہے جو اس عالمِ اسباب میں کسی طرح نہیں پورا
ہو سکتا ہے اور جس کی تکمیل کے لیے راشد کو ہوا کی قلعة بنانا پڑتے ہیں؟

اس سوال کا جواب قدرے جستجو کے بعد مل جاتا ہے۔ بیزاری کی وجہ وہی ہے جو پہلے رُخ کے
سلسلے میں آئی ہے یعنی زندگی کا کہنا آہنگ مسلسل۔

اسی خیال کی تائید ستارے میں یوں ہوتی ہے:

چمکتے ہیں کہ انسان فکرِ ہستی کو بھلا ڈالے

راشد دنیا کے دھندوں اور فکروں سے بہت گھبراتا ہے۔ محض اسی وجہ سے اس کو سرزمینِ
زیست، افسردہ محفل، نظر آتی ہے۔ وہ ایسی زندگی چاہتا ہے جہاں ڈے داریاں نہ ہوں،
صرف کھیل ہی حقیقہ ہوں۔ چنانچہ نظمِ فطرت اور عہدِ نو کا انسان، میں عہدِ نو کے انسان کی
زندگی محض کھیل ہی کھیل ہے۔ وہ کہتا ہے:

کھیل لوں تھوڑا سا آتا ہوں ابھی آتا ہوں میں

زندگی اور دنیا کی طرف سے راشد کی جو توقعات ہیں وہ بھی اس نظم سے ظاہر ہو جاتی ہے۔
زندگی جو اس نظم میں فطرت کے نام سے پکاری گئی ہے، انسان سے کہتی ہے:

آ مرے ننھے مری جاں اے مرے شہ کار آ
تجھ پہ صدقہ غلہ کے نعمات اور انوار آ

.. ..
دل ترا کب تک نہ ہوگا کھیل سے بیزار آ

.. ..
آ کہ ہے راحت بھری آغوشِ داتیرے لیے
آ کہ میری جان ہے خمِ آشنا حیرے لیے

اس پر عہدِ نو کا انسان کہتا ہے:

تو بلاتی ہے مجھے راحت بھری آغوش میں

راشد ایسی دنیا میں جانا چاہتا ہے جہاں کوئی فکر اور ذمے داری نہ ہو اور جو راشد سے اتنا دلار کرے جتنا ماں اکلوتے بچے کا کرتی ہے۔ جب وہ دیکھتا ہے کہ یہ آہنگِ مسلسلِ والی دنیا یہ نعمتیں نہیں دے سکتی ہے تو وہ ماں کو جانا چاہتا ہے۔

اس غیر ذمہ داری کی دنیا کے خواب کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ انسان کو الہ دین کا چراغ مل جائے یا وہ کہانوں والا بادشاہ بن جائے کہ جو چاہے سو کرے۔ سو راشد کے یہاں ماں کی دنیا ایسے شہر یا رکی دنیا سے مدغم ہو جاتی ہے:

میری دنیا کو مٹا کر ہو جلی جس آشکار
اور دنیا میں مقام و وقت کی سرحد کے پار
جن کی تو ملکہ ہے میں ہوں شہریار

آگے بڑھنے کے بعد جہاں راشد میں فلسفہ ہمیش پرستی پیدا ہو جاتا ہے وہاں وہ ماں کی رومان سے بھی اکٹا جاتا ہے اور یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ اب تو یہ پرواز مٹکر انسان میں آ جاتی تو اچھا تھا:

مگر یہ خواب کیوں دیتا ہے افسانوں کی دنیا میں
حقیقت سے بہت دور اور اراٹوں کی دنیا میں

.. ..

مراجی چاہتا ہے ایک دن اس خراب سبکس کو

اے اک پیکر انسان میں آہاد کر ڈالوں

جب یہ ارادہ پایہ تکمیل کو پہنچ جاتا ہے تو راشد کو مادر کی جستجو میں کائنات سے باہر جانے کی ضرورت نہیں رہتی۔ پھر تو محبوبہ کی آنکھوں میں وہ عالم نظر آ جاتا ہے:

حیرے پیکر میں جو روج زیست ہے شعلہ نشاں
وہ دھڑکتی ہے مقام و وقت کی راہوں سے دور
(طلسم جاوداں)

کہکشاں اپنی تمناؤں کا ہے راہ گزار
کاش اس راہ پہ مل کر کبھی پرواز کریں
آسمان دور ہے لیکن یہ زمین ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گم دار کریں
(اتفاقات)

اے حسین و اجنبی عورت
ہود ہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی تیرے قریب
تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک
(رقص)

اب راشد کی محبت، مادر اور گناہ و ثواب، غرض کہ اس کے تمام جذباتی عناصر عورت کی طرف ہم بستری کے لیے بڑھتے ہیں، یعنی اس کی شہوت حیوانی تمام جذبات کی رہبر بن جاتی ہے۔

شہوت حیوانی

شہوت حیوانی وہ جذبہ ہے جس کے تحت مرد عورت کی طرف اور عورت مرد کی طرف

مباشرت کے لیے بڑھتے ہیں اور پھر اس فعل کو انجام دیتے ہیں۔ یہ جذبہ بھائے نسل انسانی کے لیے ضروری ہے۔ اور اگر یہ جذبہ مندرست حالت میں نہ پایا جائے تو نسل انسانی اور افراد دونوں کو نقصان پہنچتا ہے۔ لیکن ایسا بنیادی اور اہم جذبہ ہونے پر بھی یہ بہت کم بلا نفسیاتی الجھنوں کی آمیزش کے پایا جاتا ہے۔ اکثر پوری قوم کی قوم کی شہوت کسی خاص جذباتی مرض کا شکار ہو جاتی ہے، مثلاً ایک دور میں عرب قوم میں ایذا دہی کی علت آگئی تھی جس کا ثبوت یہ ہے کہ لفظ 'وطی' جس کے معنی ہیں پامال کرنا، مباشرت کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں مباشرت کو لوگ عام طور سے اسی نگاہ سے دیکھتے تھے کہ اس فعل میں عورت پامال کی جاتی ہے۔ یعنی عورت کی لذت کی طرف توجہ کم تھی۔

شہوت کو آمیزش سے پاک کرنا بھائے نسل انسانی اور اس کی ترقی کے لیے ضروری ہے، اسی لیے مذاہب نے اس طرف خاص توجہ دی ہے۔ ہندومت کے مندروں پر آسنوں کے مجسمے ہیں، یہاں تک کہ شیوا اور پاروتی بھی ایسے آسنوں سے بٹھائے گئے ہیں جو صحیح شہوت کا جذبہ پیدا کرتے ہیں، مثلاً ایلورا کے کیلاش کے مندر میں شیوا اور پاروتی کا یورہ والا مجسمہ۔

شہوت جب اتنا اہم جذبہ ہے تو اس کو دنیا کے ادبی شاہکاروں میں جگہ ملنا چاہیے تھی اور ملی۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال امرأ القیس کے دو شعر ہیں جو اس کے سبب معلقہ والے قصیدے میں ہیں:

و ملک حبلى قد طرقت و مرضع
لألهتها عن ذی تمنائم محول
إذا ما بکی من خلفها الصرخت،
بشق و تحنى شقها لم تحول

مطلب یہ ہے کہ اے محبوبہ تو اپنے کو بہت حسین سمجھ کر مجھ سے ناز نہ کر، میں بھی بڑا پانکا مرد ہوں۔ جانے کتنی عورتیں مجھ پر مرتی ہیں۔ ان میں حاملہ بھی ہے اور ایسی ماں بھی جس کی گود میں ایک سال کا بچہ ہے؟ جس کا اتنا دُلا کر کرتی ہے کہ گلے میں تھوید پہنا رکھا ہے۔ اس پر بھی جب میں رات کو اس کے پاس جاتا ہوں تو ماں کو اپنی طرف ایسا راجب کر لیتا ہوں کہ بچے کو

بھول جاتی ہے اور میں اس سے مشغول ہو جاتا ہوں۔ ایسی حالت میں اگر بچہ روتا ہے تو وہ اوپر کے جسم سے گھوم کر دودھ پلانے لگتی ہے لیکن بچے کا جسم بدستور میرے نیچے رہتا ہے۔ ان دونوں شعروں میں ڈیل کی باتیں قاطعی توجہ ہیں:

(۱) مرد اس بات کو محسوس کر رہا ہے کہ میں عورت کو آسودہ کر رہا ہوں اور اس پر نازاں ہے۔

(۲) جب عورت بچے کو دودھ پلانے لگتی ہے، اس وقت بھی مرد محسوس کرتا ہے کہ وہ میرے حرکات سے لطف لے رہی ہے۔

(۳) مرد کا جذبہ تخلیق اتنا وسیع ہے کہ وہ بچے کی موجودگی سے گھبراتا نہیں ہے۔ بلکہ جب عورت گھوم کر اسے دودھ پلانے لگتی ہے تو اس فعل کو اس نگاہ سے دیکھتا ہے کہ یہ بھی مباشرت کا ایک جز ہے۔

مختصر یہ کہ مرد، عورت دونوں بیک وقت ایک دوسرے کی آسودگی اور ساتھ ساتھ بچے کی آسودگی بھی محسوس کرتے ہیں، یعنی ان کے ماں پن، باپ پن، بچہ پن، مرد پن، اور عورت پن کے تمام جذبات پوری طاقت سے کارفرما ہیں۔ یہ ہے شہوت کامل۔

راشد کی شہوت

’مادر‘ کا نصف آخر شہوت کے جذبات سے بھرا ہوا ہے لیکن افسوس یہ جذبات بھی نفسیاتی الجھنوں کی آمیزش سے پاک نہیں ہیں۔ اس میں توجہ کی کمی، ایذا دہی، ایذا طلبی، ضمیر کی کسک، جذباتی ٹھن اور جذبہ تخلیق کی کمی کی نمایاں آمیزشیں ہیں۔ ہم الگ الگ ان باتوں کو بیان کریں گے۔

توجہ کی کمی

اس کی سب سے اچھی مثال نظم ’انقام‘ ہے۔ اس میں ہیرو نے ساری رات ’اجنبی عورت‘ کے ساتھ گزار دی ہے، اس پر بھی یہ حالت ہے:

اس کا چہرہ اس کے خدو خال یاد آئے نہیں

لیکن یہ سب کچھ خوب یاد ہے:

فرش پر قالین قالینوں پہ بیج
دھات اور پتھر کے بُع
گوشہ دیوار میں چتے ہوئے
اور آتش دان میں انگاروں کا شور
ان بھوں کی بے بسی پر خشکیاں
اُجلی اُجلی اونچی دیواروں پر عکس
ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی نگواروں نے رکھا تھا یہاں
سنگ بنایا فرنگ

مباشرت کے وقت مرد کا دھیان سو فیصدی عورت کی طرف رہنا چاہیے، اگر دھیان بہکتا ہے
تو شہوت ناقص ہے۔

ایذا دہی اور ایذا طلبی

ایذا دہی پر بحث آچکی ہے۔ راشد میں اس علت کے ساتھ ساتھ ایذا طلبی کی علت بھی ہے۔
اس کی ایک مثال 'ہونٹوں کا لمس' میں ملتی ہے۔ وہاں ہیرو پہلے تو محبوبہ کے حسن و جمال سے
یوں متاثر ہوتا ہے:

تیرے رنگیں دس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس کے آگے چچ جرمات شراب
یہ سنہری پھل یہ سیمیں پھول مانترِ سراب
سو شمع و گردش پروانہ گویا داستاں
نغمہ سارگاں بے رنگ و آب

عورت میں اس طرح جذب ہو جانے کے بعد کہ دنیا و مافیہا فراموش ہو جائے، مرد میں
قدرتی طور پر عورت پر چھا جانے کی خواہش پیدا ہوتی ہے اور اس میں کچھ ایسا مردانہ غرور

آ جاتا ہے گویا اس سے بڑی کوئی طاقت نہیں، اور ایک طرح سے یہ ہوتا بھی صحیح ہے۔ اس وقت کی دنیا میں صرف مرد اور عورت دو ہستیاں ہوتی ہیں جس کا آسان مرد ہوتا ہے اور زمین عورت۔ لیکن راشد کا مردانہ جذبہ اس قدر قوی راہ سے نہیں چلتا ہے۔ وہ خود عورت پر چھانے سے پہلے یہ محسوس کرتا ہے کہ ایک طاقت مجھ سے بڑی موجود ہے جو میرے اوپر چھاری ہے۔ یہ چھا جانے کی خواہش ایسے موقع پر اور اس انداز سے آتی ہے کہ 'ایذا طلبی' کا بہت واضح ثبوت مل جاتا ہے۔ مذکورہ بالا اشعار کے بعد ہی کہتا ہے:

تیرے ان ہونٹوں کے ایک لمس جنوں انگیز سے

چھا گیا ہے چار سو

چاندنی راتوں کا نور بے کراں

کیف و مستی کا دُور جاو داں

اس مسرت کے اندر سے اک دم سے ایذا طلبی برآمد ہوتی ہے:

چاندنی ہے اور میں اک 'تاک' کے سائے تلے

استادہ ہوں

جان دینے کے لیے آمادہ ہوں

میری ہستی ہے نجف و بے ثبات

'تاک' کی ہر شاخ ہے آفاقی گیر

.. .. .

سامنے جس کی مری ہے دنیائے مجاز

میرے جسم و روح جس کی وسعتوں کے سامنے

رفتہ رفتہ مائل مل و گداز

اس جگہ کوئی تنگ نہیں ہے ایسے 'تاک' کے تذکرے کا جس کے سامنے اپنی کوئی وقعت نہ دے۔ اپنے جسم اور روح اس کے مقابل میں تحلیل ہونے لگیں اور انسان جان دینے کے لیے آمادہ ہو جائے۔ اگر کسی شخص پر ایسے اثرات گزر جائیں تو پھر اس کو مباشرت کے لیے بے کار ہو جانا چاہیے جب تک کہ اس کا مردانہ غرور 'تاک' کے اثر سے آزاد نہ ہو جائے لیکن

یہاں ہیر کو 'ٹاک' کے تسلا سے کوئی بے چینی نہیں ہوتی ہے اور فوراً ہی محبوبہ کی طرف بڑھتا ہے:

تیرے رنگیں دس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس سے میری سلطنت تابندہ ہے

ان باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ 'ٹاک' کے چھا جانے کا احساس ایک جز تھا مباشرت کا۔
یعنی یہ بھی ایذا طلبی کی علت۔

ایسے ہی تسلا کا احساس 'بے کراں رات' کے سنائے میں بھی ہے۔ وہاں 'ٹاک' نے
'رات' کی شکل لے لی ہے:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سنائے میں

'مری جان' کے بستر پہ آ جانے کے بعد یعنی شب وصال میں رات کی بے کرائی اور سنائے کا
احساس غیر قدرتی چیز ہے اور پھر یہ احساس کچھ اس طرح ہوتا ہے گویا کہ رات ہیر پر ہر
طرف سے مسلط ہو رہی ہے۔ یہاں بھی ہیر کو اس کے تسلا سے کوئی بے چینی نہیں ہوتی ہے۔
لظم و سناہ خالص ایذا طلبی کی پیداوار ہے۔ کہتا ہے:

آج بھر آئی گیا
آج بھر روح پہ وہ چھای گیا
دی مرے گھر پہ نکست آ کے مجھے
ہوش آیا تو میں دلیز پہ افتادہ تھا
خاک آلودہ و انسردہ و محکمت و نزار
پارہ پارہ تھے مری روح کے تار
آج وہ آئی گیا
روڈن در سے لڑتے ہوئے دیکھا میں نے

حُرم و شاد سرِ راہ اسے جاتے ہوئے
 ساہا سال سے مسدود تھا یارا نہ مرا
 اپنے ہی بادہ سے لبریز تھا پیا نہ مرا
 اس کے لوٹ آنے کا امکان نہ تھا
 اس کے ملنے کا بھی ارمان نہ تھا
 پھر بھی وہ آتی گیا

اس میں یہ دو مصرعے

خاک آلودہ و اشردہ و غمگین و نزار
 پارہ پارہ تھے مری روح کے تار

بتاتے ہیں کہ ہیرد پر جو گزری بہت سخت گزری۔ لیکن اس پر بھی ہیرد کو وہ قدرتی کوفت نہیں
 ہے جو اس گراوٹ سے ہونا چاہیے تھی۔ اگر اس لطم کا 'مکافات' سے موازنہ کیا جائے تو یہ
 بات واضح ہو جاتی ہے۔ وہاں گراوٹ کی حالت یوں بیان کی گئی ہے:

کیا ہے روح کو اپنی بہت ذیوں میں نے

اس مصرعے میں 'پارہ پارہ' تھے مری روح کے تار سے کم روحانی کوفت ہے، لیکن اس پر بھی
 اس کے اثرات یہ ہیں:

کہ ایک دہر سے لبریز ہے شباب مرا
 اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
 مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا

تبھی نہ جان پہ دیکھا تھا یہ عذاب الیم

گناہ میں روح کے تار کے پارہ پارہ ہونے کے اثرات اس کے مقابل میں کچھ نہیں ہیں بلکہ
 اس کے برخلاف ایک ہتھارہ ہے جیسا کہ اس تکرار سے ظاہر ہوتا ہے:

آج پھر آئی گیا
آج پھر روح پہ چھائی گیا

.. ..
آج وہ آئی گیا

.. ..
پھر بھی وہ آئی گیا

ان معصوموں کا 'نئی' ظاہر کرتا ہے کہ پہلے سے آمد کا اندیشہ تھا اور تکرار سے ظاہر ہوتا ہے کہ گو
آنے والے کے آنے سے روحانی تکلیف پہنچی مگر پھر بھی اس سے نفرت نہیں ہے بلکہ ایک
طرح کا حائل رہا ہے۔ اس کی تائید ان معصوموں سے بھی ہوتی ہے:

سالہا سال سے مسدود تھا یا رانہ مرا
اپنے ہی بادو سے لہریز تھا پیانہ مرا

یہ آخری حالت کسی طرح دل چسپ نہیں ہے، محض شگ قناعت ہے جس سے نجات کی
خواہش ہونا قدرتی ہے۔ پھر جب راشد کا ہیر دکھاتا ہے:

اس سے ملنے کا بھی ارمان نہ تھا

تو پڑنے والے کا دل بول اٹھتا ہے کہ نہیں تھا اور ضرور تھا۔ تمھاری حالت یہ ہے کہ "من
بھائے منڈیا ہلائے"۔

یہ واضح رہے کہ راشد کے گناہ میں رندانہ پن نہیں ہے۔ رندانہ پن لوجوانی اور اُنشکوں کا
طوفان ہوتا ہے جو عاقبت بنی کو ٹھکرا دیتا ہے۔ اس میں سرمستی اور سرشاری ہوتی ہے۔ راشد
کے یہاں لذت کا صرف اتنا احساس ہے جتنا کسی تکلیف کے دور ہو جانے سے ہوتا ہے۔
اتنی گراؤ پر یہ سکون اور بلا رندانہ پن کے اکھلا شجوت ہے ایذا طلبی کی علقہ کا۔

ضمیر کی کک

اوپر راشد کے گناہ و ثواب کے سلسلے میں ضمیر کی کک کا ذکر آچکا ہے۔ یہاں اس چیز کو اس

پہلو سے دکھاتا ہے کہ مباشرت میں کس طرح رخصہ انداز ہوتی ہے، اس کی مثال 'انقام' ہے۔ وہاں ہیرو انجینی عورت کے ساتھ شب ہاشی کر رہا ہے، اس وقت اس کے دل میں دو طرح کے جذبات ہیں، ایک لذت کے اور دوسرے اپنی اس حرکت پر خفگی کے۔ ان جذبات کا پرتو یہ ہے:

لذت: دھات اور پتھر کے بت
کوشید دیوار میں ہستے ہوئے
طیش:

اور آتشِ داں میں انگاروں کا شور
ان جوں کی بے حسی پر خفگیں

اسی نظم میں ضمیر کی کک اس طرح سے بھی آئی ہے کہ دل کہتا ہے کہ تم اپنا پیار و محبت ایک فرنگی قوم کی عورت پر صرف کر رہے ہو، حالاں کہ اسی قوم نے تم کو غلام بنایا ہے:

ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی گواروں نے رکھا تھا یہاں
سنگِ بنیا و فرنگ

'دشمن' کی گوار کی کاٹ محسوس کرنا کک کا کھلا جوت ہے پھر اسی کک کو دبانے کے لیے دل یہ عذر تراشتا ہے کہ میں تو محض 'اربابِ وطن' کی بے بسی کا 'انقام' لے رہا ہوں اور کچھ نہیں کر رہا ہوں۔

جذباتی ٹھٹھن

اس میں شبہ نہیں کہ راشد میں جسمانی لذت کا احساس کافی گہرا ہے جیسا کہ ان مثالوں سے واضح ہو جائے گا:

.. .. یہ لب ہی مل جائیں
آسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں

مجھ جب باغ میں رس لینے کو زبور آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش سخن اور گلاب

(انفقاات)

میں جو سرمست نہنگوں کی طرح
اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لیے
.. ..
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے

(عہد وفا)

تو مسرت ہے مری تو مری بیداری ہے
مجھے آغوش میں لے
دو انا مل کے جہاں سوز نہیں

(شاعر و ماعدہ)

تیرے دل سے اخذ نور و نغمہ کرنے کے لیے
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لیے

(طلسم جادواں)

اس میں سرمستی اور سرشاری ہے۔ مسرت، بیداری، دل سے اخذ نور و نغمہ وغیرہ فقرے
بتاتے ہیں کہ لذت جسمانی کا احساس دل و دماغ کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اس رخ سے راشد کی
شاعری میں خاصی جان ہے لیکن افسوس یہ چاند بھی کہن سے خالی نہیں، مثلاً اس لذت کے
پہلو پہ پہلو راشد کو یہ تلخ احساس بھی رہتا ہے:

روحیں مل سکتی نہیں ہیں

(انفقاات)

روح کی سنگین تاریکی کو دھوسکتا ہے کون

(طلسم جادواں)

خلوت صیغہ کی ایک بے ہا کائنات تصویر بے کراں رات کے سنائے میں میں کہتا ہے:

لذت کی کراں ہاری سے
 ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی دہانے کی
 اور کہیں اس کے قریب
 نیند آغا ز زمیں کے پرندے کی طرح
 خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
 اپنے پرتو لیتی ہے جیتی ہے

.. .. .

آرزوئیں تیرے سینے کے کہتا ہوں میں
 ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رہتی ہیں

اس جگہ لذت اٹھاتے ہوئے ذہن کو ایسے دلدل سے تشبیہ دی ہے جو دہانے میں واقع ہے،
 یعنی ذہن بے حس و حرکت ہے اور اس کے پس منظر میں کوئی رونق نہیں۔ فرط لذت سے
 آنکھوں سے جو نیند اڑ گئی ہے اس کو تشبیہ حد سے زیادہ ڈرے سے اور پیچھے ہوئے پرندے
 سے دی ہے۔ آرزوئیں سیراب ہونے کے لیے جو اُمنڈتی ہیں ان کو تشبیہ ظلم سہتے ہوئے حبشی
 سے دی ہے جو فرط نقاہت سے اٹھ کر سیدھا نہیں چل سکتا ہے، زمین پر کھٹکتا ہوا چلتا ہے۔
 ان تمام تشبیہوں سے پتا چلتا ہے کہ راشد کو لطف کا احساس روانی اور کھلے دل سے نہیں ہوتا
 ہے بلکہ گھٹن اور مردہ دلی کے ساتھ ہوتا ہے۔ یہ احساسات راشد کے ہیر و کوشہ وصال میں
 ’مری جان‘ کے بستر پر ہوئے ہیں:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
 اور ان احساسات کے غیر معتدل ہونے کا راشد کو احساس تک نہیں ہے کیوں کہ کہتا ہے کہ
 تیرے بستر پہ:

جذبہ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضاء ہوش
 اور لذت کی گراں ہاری سے
 اس سے پتا چلتا ہے کہ راشد سخت قسم کی جذباتی گھٹن کا شکار ہے۔

جذبہ تخلیق کی کمی

راشد میں مباشرت کے وقت جذبہ تخلیق جمود کا شکار رہتا ہے۔ ٹھیک اس وقت جب کہ اس کا ہیرو محبوبہ کی طرف مباشرت کے لیے بڑھتا ہے، زندگی کی ذمہ داریوں یعنی اولاد اور گھریلو سے جی چراتا ہے:

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں
اس پر منسل بحث آچکی ہے۔

راشد کی شہوت کی حقیقت

دراصل راشد کی شہوت وہ تندرست اور پاکیزہ شہوت حیوانی نہیں ہے جو امراً القیس کے مذکورہ اشعار یا شیو اور پارہی کے مجسموں میں ملتی ہے۔ اس کی شہوت ایک قسم کا چھٹالا یا پیٹ بھرا چٹکارا ہے، اس جذبے پر آدمی کتاب صرف کر دینے کا راز الفرڈ ایڈلر کے اس قول سے آشکار ہو جاتا ہے:

”میاں لے (ڈان جان) ایسا غصہ بنتا ہے جس کو اپنی مردی میں شہہ ہوتا ہے، اس لیے وہ اپنے فتوحات سے اپنے لیے مسلسل شواہد فراہم کرتا رہتا ہے۔“

راشد میں جو شہوت کے نقائص ہیں وہ اس کے دل میں شہہ پیدا کرنے کے لیے کافی ہیں۔ یہ نقائص دراصل فتوحات جتنا ہے نہ کہ قدرتی قوت کا قدرتی اظہار۔

کیا راشد کی اجنبی عورت تمثیل ہو سکتی ہے؟

گزشتہ بحثوں میں یہ چیز فرض کر لی گئی ہے کہ عورت سے مراد عورت ہے اور آتش دان سے مراد آتش دان۔ حالاں کہ یہ کہہ جاسکتا ہے کہ یہ الفاظ محض تمثیلی طور پر استعمال کیے گئے ہیں اور ان سے مراد کچھ اور چیزیں ہیں مثلاً فرض کرو انتقام میں، اجنبی عورت سے مراد مغربی

تہن کے معنرات ہیں اور 'آتش دان' سے مراد وہ انقلابی تحریکیں ہیں جو ہندوستان میں اُٹھ رہی ہیں۔

ایسی تاویلوں میں اتنی وسعت ہے کہ کام لینے والوں نے اس سے کام لے کر دیوان چرکین کو 'مثنوی مولانا روم' کا ہم پلہ قرار دے دیا ہے۔ ایسی تاویلوں کے سامنے تنقیدی قلم بے بس ہو جاتا ہے اس لیے کہ وہ جو معنی بھی قرار دے اس کے سوا دوسرے بہتر معنی قرار دینے کا امکان ہمیشہ باقی رہتا ہے۔

تنقیدی قلم کے لیے یہ مسئلہ کٹھن ضرور ہے مگر ان حل نہیں، کیوں کہ تمثیلوں کے علاوہ قلم میں ایک چیز جذبات کا بہاد بھی ہوتا ہے، وہ بتا دیتا ہے کہ شاعر خود کدھر جا رہا ہے اور پڑھنے والے کو اس کا ساتھ دینے کے لیے کدھر جانا پڑے گا۔ اس نگاہ سے دیوان چرکین کو دیکھو تو وہ اسی جگہ رہتا ہے جہاں ہے۔ اس کے اشعار کے جذبات میں اتنی سائی نہیں کہ وہ تاویل کرنے والوں کے مقرر کیے ہوئے تمثیلی معنی کو برداشت کر سکیں۔ اس کے برخلاف 'مثنوی مولانا روم' ہے کہ اس کے جذبات خود بول دیتے ہیں کہ ہمارے الفاظ میں کتنی سائی ہے مثلاً ایک مثنوی یوں شروع ہوتی ہے:

بشنوا نے چوں حکایت می کند کز جدائی ہا حکایت می کند

فوراً پتا چل جاتا ہے کہ اس جگہ جذبات میں اتنی وسعت ہے کہ ہانس کی بنی ہوئی بانسری کو ان کا سہار نہیں ہو سکتا ہے۔ اس جگہ بانسری کی = میں انسان پوشیدہ ہے۔ اسی طرح میر کی مشہور مثنوی 'گھر کا حال' ہے، اس قلم میں میر کے جو گہرے جذبات آئے ہیں ان کے لیے معمولی گھر کا چوکھٹا بہت تنگ ہے، پھر کتوں اور ناگہانی آفتوں کا بیان۔ ان باتوں کے دیکھنے کے بعد مثنوی کے جذبات بول اٹھتے ہیں کہ میر کے گھر کا حال میر کی ساری زندگی کا تمثیلی بیان ہے۔

جذبات کی عینک سے اگر انتقام کو آنکھ تو اس کا خاص جذبہ شہوت لگتا ہے۔ راشد نے قلم کے ذریعے اپنے اسی جذبے کو تسکین پہنچائی ہے۔ پڑھنے والے پر بھی ایسا ہی اثر ہوتا ہے یعنی اس کی بھی یہی خواہش ہوتی ہے کہ کاش مجھ کو بھی اسی طرح 'ارباب وطن' کی بے بسی کا انتقام

لینے کا موقع میسر آ جائے۔

اسی طرح راشد کی تمام تعلیمیں ہیں کہ اگر ان کو جذبات کی عینک سے دیکھو تو ان کے معنی بالکل وہی رہتے ہیں جن کو پیش نظر رکھ کر بحثیں کی گئی ہیں۔

راشد کی قوم پرستی

راشد کو ہندوستان کی غلامی اور غلامی سے پیدا ہونے والے مسائل کا احساس ہے۔ کہتا ہے:

میرے لیے افرنگ کی در یوزہ گری
عاقبت کوٹھی آہا کے طفیل

.....

پارہ نان جو یں کے لیے محتاج ہیں ہم
میں مرے دوست میرے پیکڑوں اور باب وطن

(شاعر درمائدہ)

تین سو سال کی ذلت کا نشان
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا عداو کوئی

(درتپے کے قریب)

غربی اور ذلت کے احساس سے اس کو دکھ پہنچتا ہے:

اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھا ہوں بنی آدم کی ذات پر

(انسان)

پہ خیا ہاں، پہ چمن، پہ لالہ زار

چاندنی میں لوح خواں

اجنبی کے دست عارت گر سے ہیں

(اجنبی عورت)

غلامی کے مسائل کو محسوس کر کے راشد جدوجہد کا ارادہ کرتا ہے۔ یہ ارادہ 'سپاہی' میں اس شکل سے آتا ہے:

دیکھ خونخوار درندوں کے وہ غول
میرے محبوب وطن کو یہ نکل جائیں گے
.....
میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

اس میں شبہ نہیں کہ راشد میں قوم پرستی کا جذبہ بالکل سطحی نہیں ہے اور اس کی اٹھان بتاتی ہے کہ اگر اسے پروان چڑھنے کا موقع ملتا تو وہ طاقتور اور خوش نما شاہکار پیدا کرتا۔ لیکن افسوس وہ تن پروری اور خود غرضی کے جذبات کے ہاتھوں نوخیزی ہی میں ذبح ہو گیا۔ جس طرح قوم کی خدمت ذاتی راحت و آرام اور تن پروری کی قربانی کو مکملی دنیا میں چاہتی ہے اسی طرح یہ جذبہ بھی ذاتی اغراض کی قربانیوں کو جذباتی دنیا میں چاہتا ہے۔

لیکن راشد میں جب پدراندہ اور سر پرستانہ جذبہ اتنا بھی نہیں ہے کہ وہ عورت کی لذت کے ساتھ گھربار اور اولاد کی ذمہ داری کے جذبے کو مار لے تو پھر بھلا وہ ساری قوم کی ذمہ داری کا جذبہ اور پھر اس جذبے کے لیے لڑائی کی قربانی کیسے گوارا کر سکتا ہے؟

راشد کا قوم پرستی کا جذبہ بالکل بچپن کے دور میں ہے۔ جینوف نے اپنے ایک افسانے میں ایک لڑکی کا جذباتی بچپن محض ایک جملے سے ظاہر کر دیا ہے۔ وہ فراق کی پریشانیاں بیان کرنے میں کہتی ہے:

”آج میرا محبوب نہیں آیا تو میں نے غم کے مارے سے پہر کو چائے
نہیں پی۔ جی میں آتا تھا کہ خودکشی کر لوں۔“

اگر جذباتی بہاؤ بچپن میں ہوتا ہے تو ایسی ہی باتیں پہلو پہ پہلو آ جاتی ہیں جیسے کہ یہاں چائے نہ پینا اور خودکشی کر لیتا۔ راشد کی قومی نظمیں ایسی ہی غیر قرار اور بچپن کا شکار ہیں۔ اس کے جذبات میں استواری نہیں، مثلاً 'رخصت' میں بیرو کے رخصت کا بیان دو متضاد رنگوں میں

رنگ کراتا ہے۔

دردناک رخصتی:

ہو جاؤں گا اک یاد غم انگیز کو لے کر
اس غلہ سے اس مسکن انوار سے رخصت

فرحت بخش رخصتی:

میں صبح نکل جاؤں گا تاروں کی دنیا میں
آغوش میں لے لے گی مجھے صبح درختوں

’رخصت‘ ہونے والے ہیر کے بچپن کا سب سے اچھا ثبوت یہ بند ہے:

.. .. .
پہلو سے تیرے تیرے کے مانند اٹھوں گا

.. .. .
گھبرا کے نکل جاؤں گا آغوش سے تیری

اس بند میں سپاہی آہنی ارادے سے وقار کے ساتھ رخصت نہیں ہو رہا ہے بلکہ اس بچے کی
طرح گھبرا کر اور بھاگ کر جانا چاہتا ہے جو پڑھنے سے جی چراتا ہو مگر دوسروں کے
کرمائے سے جانے کا ارادہ کرے۔ وہ اس خیال سے دوڑتا ہوا جائے کہ میں پہلے جوش میں
اتنی دور نکل جاؤں کہ جب وہ جوش اتر جائے اور دل واپسی کا خواہش مند ہو تو میں یہ سوچ کر
واپس نہ آ سکوں کہ اب تو اتنی دور آئی چکے۔

’رخصت‘ میں رخصت ہونے کا انداز بھی قابلِ توجہ ہے۔ فرض کی خاطر رخصت ہونے والا
ہیر اپنی حالت پر یوں جھینکتا ہے:

ہوتا ہوں جہاں تھ سے بعد بے کسی و پاس
اے کاش ٹھہر سکتا ابھی اور ترے پاس
مجھ سا بھی کوئی ہوگا سیرِ بخت جہاں میں
مجھ سا بھی کوئی ہوگا اسیرِ الم و پاس

مجبور ہوں لاچار ہوں کچھ بس میں نہیں ہے
 دامن کو مرے کھینچتا ہے فرض کا احساس
 یہ ماتم دیکھ کر بے اختیار دل پوچھتا ہے کہ بھلا یہ سپاہی اس طرح رو دھو کر کتنی دور جائے گا؟
 اور جائے گا بھی تو کتنی دیر ٹھہرے گا بھلا؟

اسی طرح کے جذباتی بچپن اور نااستواری 'سپاہی' میں بھی پائے جاتے ہیں۔ وہاں ملکی
 جدوجہد کا بیان تمثیلوں میں اس طرح آتا ہے:

راہ میں اونچے پہاڑ آئیں گے
 دشت بے آب و گیاہ
 اور کہیں رود ممتنع
 بے کراں تیز و کف آلودہ و عظیم
 اُجڑے سنسان دیار

ان تمثیلوں میں وحشت اور خطرہ ہے۔ لیکن یہ فضا بالکل ہی بدس جاتی ہے جب دشمن کی
 فوجوں کا تذکرہ آتا ہے:

اور دشمن کے گمراہ ڈیل جواں
 جیسے کہسار پہ دیودار کے جڑ

اس تشبیہ میں نہ وحشت ہے اور نہ خطرہ، بلکہ اس کے برخلاف اس سے دشمن شاندار اور
 باوقعت بن جاتا ہے اور ہمارا ہیرو اس کے مقابل میں پست نظر آتا ہے۔ اگر راشد کا جذبہ
 استوار رہتا تو اس تشبیہ کو کبھی قبول نہ کرتا۔

راشد کی قوم پرستی کی یہ خالی اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ وہ اپنی ذاتی راحت و آرام میں
 بہت منہمک ہے۔ اس اٹھماک کی شدت کی مثال یہ ہے:

کہ ایک زہر سے لہریز ہے شباب مرا
 اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
 صہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا

پیام مرگ جوانی کا انتخاب مرا

.. ..
لو آئیں ہیں وہ بن کر مہیب تصویریں
وہ آرزوئیں کہ جن کا کیا تھا خوں میں نے

(مکافات)

انتخاب کا یہ احساس قومی مسائل کے احساسات سے بدرجہا شدید ہے۔ اسی طرح راشد میں جسمانی لذت کا احساس قوم پرستی کے جذبے سے بدرجہا شدید ہے۔ اگر مذکورہ بالا اشعار کا ان اشعار سے موازنہ کیا جائے جو جسمانی لذت کی مثال میں دیے گئے ہیں تو بات بالکل روشن ہو جائے گی۔ قوم پرستی کا جذبہ جب تن پرستی کے جذبے سے کمزور ٹھہرا تو جہاں بھی قوم پرستی کا جذبہ اس کی راہ میں حائل ہوتا ہے، شکست کھا جاتا ہے۔ یہ شکست عذر رنگ کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے مثلاً ایک جگہ اس عذر سے:

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں

اور اگر ہے تو مرا پردہ لیاں میں ہے

تن پرستی کے سامنے قوم پرستی کی شکست ہوگی۔

عوام کی طرف رویہ

راشد کے قوم پرستی کے جذبے کی خامی کی ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ راشد جس طرح اپنی محبوبہ سے نادانف ہے اسی طرح اپنی قوم سے بھی اس کے دل میں عوام کی محبت کا پتہ تک نہیں بلکہ عوام سے الجھتا ہے جیسا کہ 'خوشی' میں اس کا ہیرو کہتا ہے:

.. .. انسانوں سے اکتایا ہوا

'در پہچے کے قریب' میں یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے۔ صرف یہی ایک نظم ہے جس میں راشد عوام کو اور عام زندگی کو دیکھتا ہے۔ دیکھنے کے لیے اس طرح بڑھتا ہے:

جگ اے شمع شبستان وصال

.. ..

آمری جان مرے پاس درپچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو

منظر میں یہ دل کشی اسی وقت تک رہتی ہے جب تک وہاں انسان کے قدم نہیں آتے ہیں:

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سہل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں

اس جگہ دو باتیں قابل توجہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ راشد کا ہیر و دنیا کو دیکھتا ہے تو بالا خانے کی کھڑکی سے اور مری جان کی آغوش کا سہارا لے کر یعنی وہ عوام کا سامنا کرتے ڈرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس کو عوام بھوتوں کی طرح وحشت ناک نظر آتے ہیں، ان کے علاوہ ایک تیسری بات بھی ہے وہ یہ کہ عوام پر یہ التزام دھرتا ہے کہ:

ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
ذیہ الاک مگر ظلم سبے جاتے ہیں

ان دونوں مصرعوں کی تہ میں یہ اصول مان لیا گیا ہے کہ مظلوموں، مفلسوں اور بیماروں کا فرض ہے کہ وہ نہایت جوش و خروش سے ظلم کے خلاف مسلسل جدوجہد کرتے رہیں اور اگر ایسا نہ کریں تو وہ قابل نفرت ہیں۔ یہ اصول وہی شخص بنا سکتا ہے جو عوام کو ٹڈی دل کی طرح دیکھتا رہا ہو اور جس نے اس نگاہ سے کبھی نہ غور کیا ہو کہ عوام مرتکب ہوتے ہیں افراد سے اور ہر فرد کی خواہ وہ بیمار ہو یا مفلس، بالکل وہی خواہشیں ہوتی ہیں جو میری ہیں۔ راشد نے عوام کا بہت دور سے اور بالکل الگ تھلک رہ کر مطالعہ کیا ہے۔ ایسے ہی مطالعے کا نتیجہ ہے کہ اس کو ہمارے عوام بھوتوں کی طرح وحشت ناک نظر آتے ہیں۔

راشد نے اپنے کو عوام سے جو الگ تھلک رکھا ہے اور ان سے اتنا جو ڈرتا ہے کہ ان کا نظارہ محض بالا خانے سے اور مری جان کی آغوش سے کر سکتا ہے، اس کا ایک نفسیاتی سبب ہے۔ وہ

یہ کہ عوام کی قربت دل میں ایک تلخ احساس کو جگا دیتی ہے:

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں

یعنی میں بھی عوام سے مختلف نہیں ہوں، حالاں کہ تمنا کچھ اور ہی تھی۔ وہ ہے:

مسجد شہر کے میناروں
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

تمنا یہ تھی کہ میں مسجد شہر کے میناروں کی طرح سب سے اونچے رہوں۔ یہ بھی وہی شہر یا رہنے
اور مقام و وقت کی راہوں سے دور جانے کی تمنا کی قسم کی ایک تمنا ہے۔ لیکن دنیا نے اس تمنا
کے پورے ہونے کا موقع نہیں دیا۔ اب جب عوام کو دیکھو تو یہ تلخ بات یاد آ جاتی ہے کہ میں
جو بننا چاہتا تھا وہ نہیں بن سکا۔ میں بھی شہر کے لوگوں کی طرف جن سے مجھے چڑ ہے، ایک
انسان ہوں۔

دراصل راشد برتری طلبی کی الجھن میں گرفتار ہے۔ ایسے مرض کے بارے میں الفریڈ ایڈلر کا یہ
قول راشد پر چھا جاتا ہے:

”اس کا برتری طلبی کا مقصود اس کو دوسروں سے زاہدانہ کنارہ کشی پر
مجبور کر دیتا ہے اور اس کی جنسی خواہش کو ایسا بگاڑ دیتا ہے کہ وہ معتدل
انسان نہیں رہتا۔ ہم اکثر دیکھتے ہیں کہ وہ آسمان پر اڑنے کی دھن
میں لگا ہوا ہے۔“

1. Science of Living:

"His goal of superiority brings about a hermetical isolation from others and it transforms his sex drive so that he is no longer a normal person. We find him sometimes trying to fly to heaven."

راشد کی یہ دمن 'رفعت' میں بہت واضح ہے:

چھپ کے بیٹھا ہے وہ شاید کسی سیارے میں

.. .. .

اڑ کے چہنچوں میں وہاں روح کے طیارے میں

.. .. .

سالہا سال مجھے ڈھونڈیں گے دنیا کے کئیں

دور نہیں بھی نکلاں تک نہ مرا پائیں گی

.. .. .

عالم قدس سے آوازیں مری آئیں گی

راشد نے ایک دور سے گزر کر ایک حد تک اپنی اس پرواز کو انسان میں سمولیا اور اپنے اس مرض پر نہ صرف قبضہ پایا بلکہ اس کو زندگی کی کارآمد راہوں پر لگا لیا، لیکن ان راہوں پر اتنی دور نہیں گیا کہ وہ عورت کو پہچان سکتا، یا عوام میں کھل مل سکتا اور اس طرح اعتدال اور ہند پاتی بلندیوں کی سرحد میں داخل ہوتا۔

راشد عوام سے، ان کے مسائل سے اور عام زندگی سے جب اتنا دور ہے تو اس کا قومی جذبہ کیسے پنپ سکتا تھا اور اس میں کیسے پختگی آسکتی تھی بھلا؟

راشد کی قوم پرستی کے سلسلے میں ایک عجیب و غریب چیز کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے۔ 'دریچے کے قریب' میں کہتا ہے:

ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں

ایک عفریت ————— اُداس

تین سو سال کی ذلت کا نشان

ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوی کوئی

گزشتہ تین سو سالوں میں شاہ جہاں کا عہدِ درّیں، تاج محل اور ہندوستان کے بہت سے کارنامے آجاتے ہیں۔ اگر ان کا بھی شمار ایسی ہی ذلتوں میں ہے کہ جس کا کوئی مداوی نہیں تو

پھر سوال یہ ہے کہ ہندوستان میں بلکہ دنیا میں، عزت کے دن تھے کب؟

مبہم ہونا

راشد کا کلام اکثر مبہم ہوتا ہے۔ اس کی دو وجہیں ہیں:

(۱) جذبات اور خیالات کا الجھاؤ

(۲) طرزِ ادا کی خامیاں

ادب پر کی بحثوں سے یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ راشد کے یہاں جذبات اور خیالات الجھے ہوئے بہت ہیں۔ وہ 'رخصت' میں رخصت پر خوش بھی ہوتا ہے اور افسردہ بھی۔ وہ ایک ہی نظم میں اہرمن و یزداں سے محبت بھی کرتا ہے اور نفرت بھی۔ کہیں کہیں تو یہ الجھاؤ بات کو اتنا الجھا دیتا ہے کہ اس کا سرا ملنا مشکل ہو جاتا ہے، مثلاً 'سپاہی' میں ہیر و میداں جنگ کی طرف دو جذبوں سے جا رہا ہے:

(۱) ہر طرف خون کے سیلاب رواں

اک سپاہی کے لیے خون کے نگاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے

(۲) میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست

آسمانوں سے بھلا آئے گی

پہلا جذبہ وحشیانہ خونخواری کا پست جذبہ ہے اور دوسرا سرفروشی کا اعلیٰ جذبہ۔ ایک ہی نظم میں پاس پاس جو دونوں باتیں آ جاتی ہیں تو پڑھنے والے کے جذبات الجھ جاتے ہیں کہ کس نگاہ سے 'جنگ آزادی' کو دیکھوں۔ اسی طرح 'بے کراں رات' کے سنائے میں 'میں' کہتا ہے:

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سنائے میں

اس میں ایک طرف مری جان اور اس کا بستر وصال ہے اور دوسری طرف رات کی وحشت
ناکی کا احساس۔ دو متضاد جذبات۔ ایک معتدل انسان کا دل اس جگہ الجھن میں پڑ جائے گا،

یہی جذباتی الجھن خودکشی میں کمال تک پہنچ جاتی ہے۔ کہتا ہے:

آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تخت خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ درخشاں لہو
بوئے سے میں بوئے خوں الجھی ہوئی
وہ ابھی تک خواب کہ میں لوٹ کر آئی نہیں
اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزم آخری
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست
اس درتے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کو وہاں کو
اس میں خودکشی کا ارادہ ان لفظوں میں ظاہر کیا گیا ہے:
جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست

اس میں جی میں آئی ہے، اور بے باکانہ کے فقرے لگا دوں، فعل کی تقدیم اور پورے جملے کا
لہجہ ایسا ہے جو ظاہر کرتا ہے گویا کہنے والا کوئی زبردست کھلاڑی ہے جو جست کے مقابلے میں
دل کھول کر پورے جوش سے جست لگانے پر اپنے کو آمادہ کر رہا ہے، اس میں تندرست
آہنگ ہے نہ کہ وہ یاں آہیز جنوں جو انسان کو خودکشی پر آمادہ کرتا ہے، پھر جب یہی ہیرو
نہایت بے فکری اور اطمینان سے خارجی حالات کا مشاہدہ کرتا ہے اور درتے کا محل وقوع
تفصیل سے یوں بتاتا ہے:

اس درتے میں سے جو
جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کو وہاں کو
تو بالکل یقین آ جاتا ہے کہ کہنے والے کی نیت ہرگز مرنے کی نہیں ہے۔ نظم کا اصل مقصد اور

بنیادی جذبہ جب اتنا بھس بھسا ہے تو نظم کے خیالات کس سہارے سنبھلیں گے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ساری نظم جذبات اور خیالات کے لحاظ سے چیتاں بن گئی ہے۔ اسی چیتاں کا ایک باب یہ بھی ہے کہ ہیر واپسے کو یا جوج ماجوج سے تشبیہ دیتا ہے:

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو لوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

یا جوج و ماجوج کے بارے میں روایت یہ ہے کہ وہ خونخوار صورت اور سخت خنخوار لوگ ہیں اور اس دنیا والوں پر ظلم ڈھانے کے بے حد خواہشمند، لیکن ان کے اور دنیا کے درمیان ایک دیوار ہے جس کو توڑے بغیر وہ اس طرف نہیں آسکتے ہیں۔ دیوار کو توڑنے کے لیے یا جوج ماجوج اس کو زبان سے چاٹتے ہیں۔ چاٹتے چاٹتے دن بھر میں اس کو پتلا کر دیتے ہیں لیکن جب وہ ذرا سی رہ جاتی ہے تو انھیں نیند آنے لگتی ہے اور وہ سو جاتے ہیں۔ رات بھر میں دیوار پھر اپنی اصل حالت پر آ جاتی ہے۔ لیکن ایک دن ایسا آئے گا جب یا جوج ماجوج دیوار کو چاٹ کر بالکل ختم کر دیں گے اور تب وہ انسانی بستیوں کو تاراج کرتے پھریں گے۔

تشبیہ میں وجہ شبہ وہ چیز ہوتی ہے جو سب سے زیادہ نمایاں ہو مثلاً شیر کی بہادری، حاتم کی سخاوت، اس لحاظ سے یا جوج ماجوج کی سب سے نمایاں خصوصیت خنخواری اور بے رحمی ہے۔ ہیر واپسے آپ کو یا جوج ماجوج بنا کر قاتلِ نفرت ہستی بن جاتا ہے۔ حالاں کہ نظم کا مطالبہ یہ ہے کہ وہ قاتلِ محبت بنے۔ یہ تشبیہ راشد کی جذباتی الجھن کی پیداوار ہے۔ اگر اس کے جذبات استوار ہوتے تو اس تشبیہ کا خیال آتے ہی اسے مسترد کر دیتے۔

ایسی ہی جذباتی اور فکری الجھن کی مثال 'اجنبی عورت' ہے۔ ایک بدلی عورت کہتی ہے کہ
بر باد شدہ ایشیا میں میرے لیے کوئی رومان نہیں۔ اس سلسلے میں کہتی ہے:

یہ سیدہ بیکر برہنہ راہ رو
یہ گھروں میں خوب صورت عورتوں کا زہر خند
یہ گزرگا ہوں پہ دیو آسا جواں

جن کی آنکھوں میں گر سنا آرزوؤں کی لپک
مشتعل ہے ہاک مزدوروں کا سیلاب عظیم
ارض مشرق ایک بہم خوف سے لرزاں ہوں میں
آج ہم کو جن تناؤں کی حرمت کے سبب
دشمنوں کا سامنا مغرب کے میدانوں میں ہے
ان کا مشرق میں نشان تک بھی نہیں

پہلے چار معرعوں سے کہنا کیا مقصود ہے؟ اگر مشرق میں پرورش پانے والی طاقتوں کی شان
اور طاقت ظاہر کرتا ہے تو 'سید جیکریر ہند' راہ رو فضول ہے۔ اس میں کسی طاقت کی جھلک نہیں
اور اگر مقصد مشرق کی کمزوری اور ہستی دکھانا ہے تو 'بے ہاک مزدوروں کا سیلاب عظیم' فضول
ہے۔ اس میں بلندی ہے۔ یہ مصرع 'ارض مشرق ایک بہم خوف سے لرزاں ہوں میں' دو
مطلب ادا کرتا ہے۔ ایک تو یہ کہ خوف اس بات کا ہے کہ یہ طاقتیں مشرق کو تباہ کر دیں گی اور
دوسرا یہ کہ خوف ہے کہ یہ طاقتیں مغرب کو تباہ کر دیں گی۔ بعد کے تینوں مصرعے جس مطلب
میں لو آ جاتے ہیں۔

'حرمت' کا لفظ ضرور ایسا ہے جو تناؤں کو قابل احترام ظاہر کرتا ہے۔ اس صورت میں مطلب
یہ ہو جاتا کہ مغرب میں ایسے بلند خیال پائے جاتے ہیں جن کا مشرق میں پتا تک نہیں۔ یہ
بات اوپر کے معرعوں سے میل نہیں کھاتی جن میں مغرب کے دستِ عادت گز کی شکایت ہے:

یہ عمارت قدیم
یہ خیاباں یہ چمن یہ لالہ زار
چاندنی میں لوحِ خواں
اجنبی کے دستِ عادت گر سے ہیں

اصل یہ ہے کہ راشد کے دل میں یہ بات صاف نہیں ہے کہ میں ارض مشرق سے نفرت کروں
یا محبت۔ ایک طرف ملکی مسائل اور حالات کا احساس اس میں محبت پیدا کراتے ہیں تو دوسری
طرف تن پرستی کی خواہش اور برتری طلبی کی الجھن اپنے ملک اور عوام سے نفرت پیدا کراتی

ہیں۔ چنانچہ ایک طرف تو وہ کہتا ہے:

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

اور دوسری طرف کہتا ہے کہ دشمن کو شکست ہوئی نہیں سکتی:

تجے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردہ لسیاں میں ہے

’انجی عورت‘ اس میں متضاد خیالوں کا عجیب مرکب ہے۔

طرزِ ادا کی خامیاں

(۱) راشد ایسے الفاظ بھی استعمال کرتا ہے جن کا اس کے دس میں کوئی مفہوم نہیں ہوتا ہے، مثلاً ’دستچے کے قریب‘ میں کہتا ہے:

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک لہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹٹھاتی ہوئی منہ سی خودی کی قدیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی فعلہ جوالہ بنے

خودی؟ ایسی خودی جو ہر شخص میں ٹٹھاتی ہے اور اس میں فعلہ جوالہ بننے کی بلکہ اس سے بھی زیادہ بننے کی اہلیت ہوتی ہے جیسا کہ ’اتنی بھی توانائی نہیں‘ کے ’بھی‘ سے ظاہر ہوتا ہے؟ اس خودی سے کیا مراد ہے؟ وہ خودی جو خود پسندی کے مرادف ہے؟ یا فرائڈ نے جو لفس کے کئی رخ بیان کیے ہیں ان میں سے کوئی رخ؟ یا اقبال والی خودی؟ سوائے اقبال والی خودی کے اور کسی خودی میں فعلہ جوالہ بننے کی اہلیت نہیں۔ مگر راشد کسی طرح بھی اقبال والی خودی کا قائل نہیں ہے۔

راشد کے کلام میں خودی کا کوئی نظریہ نہیں اور نہ اس کے دل میں اس کا کوئی مفہوم ہے۔ دراصل راشد نے یہ لفظ محض یہ سمجھ کر استعمال کیا کہ آجکل اقبال کی وجہ سے 'خودی' کا لفظ دیا ہی با وقعت ہو گیا ہے جیسا کہ کسی زمانے میں ہمہ اوست تھا۔ اس لیے اس کا استعمال کرنے والا کبھی گھائے میں نہیں رہ سکتا ہے اور مفسرین کسی نہ کسی طرح کے عمدہ معنی اس سے نکال ہی لیں گے۔

(۲) ن.م. راشد جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، تھوڑا سا انگریز ہے اس وجہ سے اس کی بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جن سے یا تو وہ شخص لطف اٹھا سکتا ہے جو انگلستان میں کافی رہ چکا ہو یا وہ جو برسوں تک انگریزی ادب کا مطالعہ کرتا رہا ہو، مثلاً 'خودکشی' میں کہتا ہے:

کود جاؤں ساتویں منزل سے آج

ہمارے ملک میں کلکتہ اور بمبئی کی چند عمارتوں کو چھوڑ کر سات منزلہ عمارتیں نہیں ہوتیں۔ زیادہ تر عمارتیں ایسی ہوتی ہیں کہ اگر ان پر سے کوئی کود پڑے تو ہاتھ پاؤں ٹوٹ جاتے ہیں، مگر جان نہیں جاتی۔ اس وجہ سے خودکشی کا یہ نسخہ من کر خیال ہوتا ہے کہ کہنے والے کی نیت مرنے کی نہیں ہے۔ حالانکہ یورپ اور امریکہ کے نقطہ نظر سے ارادہ شکنی ارادہ ہے۔

یہی حالت راشد کی بہت سی تشبیہوں اور استعاروں کی ہے، مثلاً آرزوؤں کی تشبیہ:

قلم سبتے ہوئے جیشی کی طرح ریختی ہیں

ہم ہندوستانیوں کے پاس جیشی کا جو خیال ہے وہ لف لیلہ کی کہانیوں، ہوش ربا کی داستانوں اور ملک کا فور کے دکن پر حملے سے آیا ہے۔ اس خیال میں جیشی کے ساتھ جسمانی طاقت، وقاداری یا ظالمانہ بے وفائی وابستہ ہے۔ مظلوم جیشی کا ہمارے یہاں کوئی خیال نہیں، لیکن انگریزی ادب میں جیشی کے ساتھ مظلومیت کا جذبہ وابستہ ہے، کیوں کہ امریکہ والوں اور انگریزی تاجروں نے ان پر حد سے زیادہ مظالم توڑے اور پھر وہاں کے معصوموں نے ان مظالم کے خلاف احتجاج کیا۔

اس میں شبہ نہیں کہ جیشی کو مظلوم دکھانے والی دو چار نظمیں ہمارے انگریزی داں لوگوں کی نظر

سے گزر جاتی ہیں، لیکن ہمارے مکتی اور قوی روایات کے سیلاب کے سامنے ان کی کوئی حقیقت نہیں۔ یہ تشبیہ ہمارے احساسات کے لیے اچھی ہے۔

اسی طرح راشد کی یہ تشبیہیں ہیں 'دل دل کسی دیرانے کی'، 'آغاز زمستان کے پرندے کی طرح' اور 'ساحل کے کسی شہر کی دو شیزہ'، یہ سب بدیس کی باتیں ہیں اور ہم لوگوں کے لیے جذباتی طور پر مبہم۔

راشد اکثر سوچتا ہے انگریزی میں اور پھر اس کا غلط اردو میں ترجمہ کر دیتا ہے۔ اس وجہ سے اس کی کئی بات مبہم رہتی ہے، مثلاً اظہار میں لفظ اظہار کا استعمال:

تیرے بیان محبت کا وہ اظہار طویل

'اظہار طویل' کا فقرہ بھوڑا ضرور ہے، لیکن لفظ کا استعمال اس جگہ غلط نہیں ہے۔ لیکن اس کے بعد ہی یہ لفظ پھر آتا ہے اور غلط معنی میں آتا ہے:

روح کا اظہار تھے بوسے مرے

یہاں اظہار Expression کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ غلط ہے۔ اس کے بجائے ترجمانی کا لفظ ہونا چاہیے تھا۔

اسی نظم میں کہتا ہے:

جیسے کوئی منت تراش

اپنے بت کو زندگی کے نور سے تاباں کرے

اس کو برگ و بار دینے کے لیے

اپنے جسم و روح کو عریاں کرے

جسم کو عریاں کرنا، اس خیال میں شہوت کی جھلک آ جاتی ہے، حالانکہ راشد اس بات کا اس جگہ خواہش مند نہیں ہے۔ اس جگہ عریاں کرنا ترجمہ ہے Expose کا۔ اس کے بجائے بے نقاب کرنا درست ہوتا۔

(۴) راشد نے اپنی آزاد نظموں میں موزونیت کا خیال رکھا ہے، لیکن اس کو الفاظ پر اتنا قابو

نہیں ہے کہ بلا آورد کے موزونیت قائم رکھ سکے۔ اس وجہ سے کہیں کہیں اس کو لفظ کمپانا پڑے ہیں اور بات مبہم ہو جاتی ہے، مثلاً:

شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

اس جگہ بلند کا لفظ بالکل بے محل ہے۔ یہ جوج ما جوج کی روایت میں یہ ہے کہ دیوار اتنی بلند ہے کہ وہ لوگ اس کو پھاند کر نہیں جاسکتے ہیں، اس وجہ سے وہ اس کو چاٹتے ہیں کہ اس میں چمید ہو جائے۔ راشد نے یہی روایت قبول کی ہے جیسا کہ ناتواں کے لفظ سے ظاہر ہوتا ہے، لیکن پھر بلند کے لفظ سے ایسا معلوم ہوتا ہے گویا چاٹنے والا دیوار کو اوپر سے چاٹتے چاٹتے بالکل بچا کر دیتا تھا۔ ایسی صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب دیوار اتنی نیچی ہے کہ تم اوپر سے چاٹ سکتے ہو تو چھلانگ مار کر اس کو پار بھی کر سکتے ہو۔ پھر پار نہ کرنے کی وجہ؟ ایسی ہی فطری انتقام میں ہے:

اجلی اُجلی اوچی دیواروں پہ عکس
ان اجنبی حاکموں کی یادگار

’عکس‘ کے معنی یہاں فوٹو کے ہیں۔ قاعدے سے فوٹو ہونا چاہیے تھا، ورنہ عکسی تصویر۔ بلند اور عکس محض موزونیت قائم کرنے کے لیے آئے ہیں۔

(۵) راشد لفظ کا خراب غرض ہے اس کی مثال پہلی نظم کا پہلا مصرع ہے:

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ

’سادہ‘ میں حرکت کی جھلک آ جاتی ہے، بلکہ استعمال ہی احسن کے معنی میں ہوتا ہے۔ ناسخ کہتا ہے:

ترک کرو اتنا ہے عشق سادہ ناسخ زاہد بے رس بھی کتنا سادہ ہے
راشد نے خود بھی یہ لفظ اس معنی میں استعمال کیا ہے۔ کہتا ہے۔

جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے
کس قدر سادہ و محسوس ہے تو
پھر بھی نیکی ہی کیے جاتی ہے

راشد کی مذکورہ نظم میں اس لفظ کا استعمال غلط ہے، کیوں کہ وہاں وہ اپنی محبوبہ کو اسحق کہتا نہیں چاہتا ہے۔

(۶) راشد لہجے کا خراب ناخ ہے، مثلاً 'اجنبی عورت' میں کہتا ہے:

ایشیا کے دور افتادہ شہتاونوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی رومیں نہیں

جس لہجہ اور انداز میں یہ دونوں مصرعے ہیں ان سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ بدلیسی عورت کہہ رہی ہے کہ میں نے ساری دنیا میں اپنے خوابوں کا رومان تلاش کیا، یہاں تک کہ ایشیا کے دور افتادہ شہتاونوں تک میں، مگر افسوس کہیں نہیں ملا۔ یہ لہجہ اس اجنبی عورت سے اتنی ہمدردی پیدا کر دیتا ہے کہ نظم کا موضوع بحث وہ بن جاتی ہے۔ حالانکہ موضوع بحث ایشیا ہے۔

عام تبصرہ

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ راشد کا جذباتی رس اور تخیل معمولی نہیں ہے، بعض بعض نکتے اس کی نقموں میں خاصے اچھے ہوتے ہیں، مثلاً:

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اٹھا کر تو مجھے
قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایریاں کے اساطیر قدیم
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت دصرا میں کوئی شہزادہ آوارہ کہیں
سر کوئی جانناز کھساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا

راشد کو محبوبہ کے کردار کا احساس نہیں ہے، لیکن اس تہنی فضا کا احساس ہے جو اس کے حرکات و سکنات پر حاوی ہے۔ وہ محبوبہ کی نگاہ میں اپنے کلچر کا پس منظر جس انداز سے دیکھتا ہے وہ قابل تعریف ہے۔ اسی طرح یہ کلچر بھی خوب ہے:

دیکھ لے اک بار کاش
اس جہاں کا منظر نگاہ
جس جگہ ہے قہقروں کا اک درخشندہ دھور
جس جگہ سے آسمان کا قافلہ لیتا ہے نور
جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمت یزداں ہے چور

اس میں تخیل کی جو گہرائی اور جو جذباتی شدت ہے وہ کسی معمولی شاعر کے یہاں نہیں مل سکتی ہے۔

راشد کی تشبیہیں اور استعارے بھی کہیں کہیں بڑے پُر اثر ہوتے ہیں، مثلاً موقع محل سے قطع نظر کر کے یہ تشبیہ:

اور دشمن کے گراں ذلیل جواں
جیسے کسار پہ دیودار کے بیڑ
یا یہ تشبیہ موقع محل سے قطع نظر کر کے:
جیسے جنات بیابانوں میں
مشطیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں
یا خودی کے مفہوم سے قطع نظر کر کے یہ تمثیل:
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
اک ڈاہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹھٹھاتی ہوئی نغمی سی خودی کی قدیل

نظموں کے بعض بعض نکتوں میں خاصی جذباتی گہرائی ہوتی ہے، مثلاً خود کو لعنت ملاست کرتا:

ایک بوڑھا ساتھ کا ماندہ سار ہوا رہوں میں
 بھوک کا شاہ سوار
 سخت گیر اور تو مند بھی ہے
 میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
 ہر شب عیش گزر جانے پر
 بہر جمع خس و خاشاک کھل جاتا ہوں

.. ..
 شام کو پھر اسی کا شانے میں لوٹ آتا ہوں
 اسی طرح لذت کا یہ احساس کافی بلند ہے:
 دیکھتوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ
 سرسراتی ہوئی بڑھتی ہیں رگوں میں جیسے
 اولیں بادہ گساری میں مئے تازہ و تاب

صبح جب باغ میں رس لینے کو زہور آئے
 اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش سخن اور گلاب

اس میں شبہ نہیں کہ راشد میں شرع بننے کی اہلیتیں ہیں۔ ادنیٰ خامیوں کے باوجود زبان اس کی بُری نہیں، لیکن صرف اہلیتوں کا ہونا کافی نہیں، کوئی بات بھی تو ہو کہنے کے لیے۔
 اگر راشد کی ذہنی کائنات کا جائزہ لو تو اس کے کرداروں میں صرف ایک مرد کا کردار جاندار ہے اور وہ اچھے دل و دماغ کا ہے۔ راشد کی عورت میں صرف اتنی جان ہے کہ سک رہی ہے۔ کسی خیال اور کسی جذبے میں استواری، اعتدال اور یکسوئی نہیں ہے۔ تجربہ علم اور غور و فکر کا درجہ بہت پست ہے۔ پاس پاس متضاد باتیں کہہ جاتا ہے اور احساس تک نہیں ہوتا۔ جو نظریے قائم کرتا ہے خود ہی اس کی تردید کر جاتا ہے۔

دراصل راشد ذہنی اعتبار سے گیارہ بارہ برس کا بچہ ہے۔ زندگی سے اسی طرح کھیلتا چاہتا ہے جیسے بچے کھلونوں سے۔ عورت کو بھی کھلونا ہی سمجھتا ہے اور اس سے بھی اسی طرح غیر ذمے

داری سے کہلاتا ہے۔ اس لذت سے ہانکل نہیں واقف ہے جو ذمہ داریوں کو اٹھا کر اور نباہ کر حاصل ہوتی ہے۔ ذمہ داری سے بھاگتا ہے اور بھاگنے کے لیے بچوں کی طرح کے بہانے بناتا ہے یعنی ان بہانوں کے پس منظر میں کوئی غور و فکر یا مطالعہ نہیں ہوتا ہے، محض سرسری سی بات ہوتی ہے۔

راشد بچہ ہی نہیں لاڈلا بچہ ہے۔ وہ دنیا سے بے پناہ ڈار کا خواہش مند ہے۔ لاڈلے بچے کی طرح دنیا اور کشمکش حیات کے نام سے اس کی جان سوکتی ہے۔ اگر کبھی وہ دنیا کا نظارہ کرتا بھی ہے تو بالا خانے کے درتپے سے اور 'مری جان' کی آغوش کا سہارا لے کر۔

راشد ابھی اپنی ذات کی خواہشات کے خول کے اندر سے نہیں نکلا ہے۔ اس کے تجھیل اور احساسات میں وہ وسعت نہیں پیدا ہوئی ہے جو اپنی ذات کے رنج و خوشی کو دوسروں کے رنج و خوشی سے ملا دیتی ہے اور شاعر 'سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے' کی حدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔

راشد نفسیاتی علتوں میں الجھا ہوا ہے۔ لیکن اگر وہ اپنی ذات کے خول کے اندر سے نکل آتا تو پھر یہ ملتیں پھلتیں اور اتنی بڑی سطح پر پھیلتیں کہ وہ ملتیں نہ رہتیں بلکہ نھٹھ لگا ہونے میں مدد کرتیں جیسا کہ میر کے ساتھ ہوا کہ وہ طبعاً غم زدہ انسان تھا لیکن ذاتی خول سے نکل کر جو اس کی طبیعت نے وسعت پکڑی تو اس کی غم زدگی مغلیہ سلطنت کے زوال کا مرثیہ بن گئی۔ راشد اس وسعت کی طرف بڑھا ضرور ہے، اسی وجہ سے وہ بے راہ روی کے موقع پر ڈھٹائی سے کام نہیں لیتا ہے بلکہ بہانے گڑھ کر اپنے کو تسلیم دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کو یہ احساس ہے کہ میں جو راہ اختیار کر رہا ہوں مناسب راہ نہیں۔ میرے جذبات اور خیالات کو بلندی پر جانا چاہیے۔ راشد کی شاعری میں بلند خیالی کی صرف یہی ایک جھلک ہے، لیکن افسوس تن پرستی کے غیر معتدل جذبات نے اس کو آگے نہ جانے دیا۔ اگر راشد کو اس موقع پر دوستوں کی واہ واہ کے بجائے بے لاگ تنقید مل جاتی تو وہ بہت کچھ سمجھ جاتا۔

○○○

بازدید

حیات اللہ انصاری کے مضمون 'ن.م. راشد پر'

تخلیقی فن کار کا گہری تنقیدی بصیرت، ہمہ گیر جمالیاتی طرز احساس، ہلیدہ فنی شعور اور انسانی سرشت کے نادیدہ حسی منطوق سے بخوبی آگاہ ہونا کوئی تعجب خیز امر تصور نہیں کیا جاتا کہ تاریخ ادبیات کے مطالعے سے مترشح ہوتا ہے کہ اکثر فن کاروں نے تنقیدی اصولوں اور نظریات کی تدوین، لسانی معروض کے طور پر متن کی تعبیر اور فن پارے کی داخلی ساخت کے امتیازی پہلوؤں کی نشان دہی میں وقت نظر کا ثبوت دیا ہے۔ کوئرج، جمعو آرملڈ، ٹی. ایس. ایلیٹ، ڈاں پال سارتر، امبر تو ایکو، مولانا محمد حسین آزاد، شبلی، حالی اور شمس الرحمن فاروقی کی تحریریں اس اجمال کی تفصیل پر گواہ ہیں۔ ماضی قریب میں مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے والے متعدد ادیبوں نے اپنے معاصرین پر خیال انگیز مضامین لکھے، مثلاً عمر حسن عسکری اور انتظار حسین نے علی الترتیب فراق اور ناصر کاظمی پر حساس اور توجہ انگیز مضامین لکھے اور یہ تحریریں فراق اور ناصر کاظمی کی تحسین قدر میں اساسی اہمیت کی حامل ہیں۔ اس ضمن میں بعض استثنائی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں اردو کے سربراہ اور وہ لکشن نگار اور ممتاز صحافی حیات اللہ انصاری کے متنازعہ فیہ مونوگراف 'ن.م. راشد پر' کو سب سے نمایاں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ آخری کوشش، شکر گزار آنکھیں، گھر دندہ اور لہو کے پھول جیسی بے

مثال تخلیقی تحریروں سے اردو فکشن کو ثروت مند بنانے والے اور اردو صحافت کو احتجاج اور رد عمل کے جھگ دائرے سے نکال کر قومی مفادات کی پاسداری اور قارئین کی ذہنی تربیت کا موثر وسیلہ بنانے والے حیات اللہ انصاری نے اردو کے منفرد طرز احساس کے شاعر ن.م. راشد پر سب سے پہلے ایک طویل مضمون 'ن.م. راشد پر لکھا جو اولاً مقالے کی شکل میں اور بعد میں یعنی ۱۹۳۵ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا تھا۔ حیات اللہ انصاری کا مضمون ۱۹۳۱ء میں 'ماورا' کی اشاعت کے معا بعد شائع ہوا اور یہ مضمون بہت تنازعہ فیہ ثابت ہوا اور قدیم ادب کے دلدادہ حضرات اور سکھ بند ترقی پسند ادیبوں نے حیات اللہ انصاری کے مضمون کی دل کھول کر تعریف کی مگر حلقہ ارباب ذوق اور ادب کے سمجیدہ قارئین نے اس کاوش کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا تھا۔ یہ پہلا مبسوط مضمون ہے جس میں راشد کے کلام کا موضوعاتی جائزہ بھی لیا گیا ہے اور ان کے طرز اظہار کے فنی لوازم کا بھی ضنا ذکر کیا گیا ہے۔ نصف صدی قبل شائع ہونے والی یہ کتاب کس نوع کی تنقیدی بصیرت کو خاطر نشاں کرتی ہے یا پھر یہ کتاب تنقیدی محض کی عبرت ناک مثال ہے؟ یا پھر ایک معروف فکشن نگار اپنے ایک معاصر شاعر کی تخلیقات کا مطالعہ کس زاویہ نظر سے کرتا ہے؟ اس نوع کے سوالات پر غور کرنے سے پہلے اس کتاب کو مرکز آمیز مطالعہ Close Study کا ہدف بنایا جا رہا ہے۔

'ماورا' کی اشاعت نے برصغیر کے ادبی حلقوں میں مثبت اور منفی رد عمل کے ایک لاتناہی سلسلے کو متحرک کیا تھا اور ن.م. راشد کی شاعری جو موضوع اور اظہار کی سطح پر یکسر مختلف تھی، قدیم علمائے ادب اور ادب کے افادہ تصور اور اجتماعی کردار کے موید حضرات کے لیے ایک چیلنج کی صورت میں سامنے آئی تھی۔ 'ماورا' کے سمجیدہ اور معروضی محاسبے کے بجائے اسے طعنے و استہزاء کا ہدف بنایا گیا۔ راشد کے گہرے انسانی سر دکاروں اور فنی اظہار پر قابل رشک دسترس سے اعراض برتتے ہوئے ان کی نظموں کی بیرونی کی گئی۔ فرقت کا کردار نے اس نوع کی نظموں کا ایک مجموعہ 'مداو' مرتب کیا جو خوش طبعی اور طرافت کے دایموں کو متحرک کرنے کے بجائے بیرونی کے منبع کے مضمرات سے عدم واقفیت کی جھٹی کھاتا ہے۔ 'مداو' کے علی الرغم راشد کی شاعری کے تفصیلی اور کسی حد تک معروضی تجربے کی اولین کوشش حیات

اللہ انصاری نے کی جو نئے شعری محاورے، جس کی اساس راشد اور میراجی کی شاعری پر ہے، کے قائم ہونے کی بھی خبر دیتی ہے۔

102 صفحات پر مشتمل چھوٹے سائز کی کتاب 'ماورا' میں شامل 37 نظموں کو بیک وقت موضوع بحث بناتی ہے اور بدلتے ہوئے شعری منظر نامے کے تئیں ایک ایسے طلقے کے رد عمل کو ظاہر کرتی ہے جو اقبال کے الفاظ میں طرز کہن پر اڑنے اور آئینِ نو سے ڈرنے کو اپنا مقصود جانتا تھا۔

کتاب کے محرکات کو خاطر نشان کرتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ چوں کہ 'ماورا' بڑی آب و تاب اور کرشن چندر کے مقدمے کے ساتھ شائع ہوئی ہے لہذا اس کے مشتملات کا تنقیدی محاکمہ ضروری ہے۔ مجموعے کا احتساب فیض کے نام سے ہے اس سے بھی کتاب کی وقعت اور اہمیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ فیض کے نام کی شمولیت سے ن.م. راشد کے مجموعہ کلام کو اعتبار حاصل ہو گیا۔ حیات اللہ نے یہ تو کسی حد تک درست لکھا ہے کہ ن.م. راشد کی شاعری اس وقت 'تجربہ' کی حیثیت رکھتی تھی مگر تجربہ کو طرز، استہزا اور تنقیص کا ہدف بنانا محل نظر ہے۔ کتاب کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مجموعے کی جاذب نظر طہامت، نفیس کاغذ، کرشن چندر کے مقدمہ، فیض کے نام احتساب، آل انڈیا ریڈیو سے وابستگی اور بلند پایہ رسالوں میں نظموں کی مسلسل اشاعت نے حیات اللہ انصاری کو یہ طویل تبصرہ سپرد قلم کرنے پر مجبور کیا۔ مصنف کے نزدیک ان سب باتوں نے راشد کی شاعری کو تجربہ نہیں بلکہ دھوے کی صورت میں پیش کیا۔

حیات اللہ انصاری کی تجزیاتی بصیرت کا لہو کے پھول، گھر وندہ اور مداوا کے کرداروں کے اعمال و افعال کی نفسیاتی توجیہ اور حتیٰ کہ ہنگامی موضوعات پر قوی آواز کے اداروں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ یوں بھی ان کی تحریریں اکثر معروضیت کی مظہر ہوتی تھیں۔ زیر مطالعہ کتاب کے آغاز میں حیات اللہ انصاری نے مقدمات کی تدوین میں معروضیت کی پاسداری کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ہم جس دور سے گزر رہے ہیں وہ کچھ ایسا عبوری دور ہے کہ پرانی

قدریں ناکارہ ثابت ہو چکی ہیں اور نئی قدروں نے بھی اتنی وقعت نہیں حاصل کی ہے کہ ان کی جگہ لے سکیں ایسی حالت میں کسی چیز کے بارے میں قطعی رائے دینا سخت مشکل ہے... یہ بات ضروری ہے کہ اس عبوری دور میں بہت سی قدریں مشکوک اور اختلافی ہو گئی ہیں لیکن اتنی بھی نہیں کہ بات کہنا ناممکن ہو جائے، اب بھی بہت سی باتیں ہیں جن کو سب مانتے ہیں مثلاً یہ کہ جو بات کہو اس میں تضاد نہ ہو یا یہ کہ جذبات کو تندرست ہونا چاہیے نہ کہ نفسیاتی امراض کی پیداوار۔“

حیات اللہ انصاری درس نظامی کے فارغ ہونے کے باعث علم الکلام اور منطق سے بخوبی آگاہ تھے اور فرائڈ، ایڈلر اور ہیولاک ایس کی تحریروں سے بھی وہ واقف تھے۔ انھوں نے ان مباحثہ کے مطالعے میں حسن اور نفسیات کے باہمی ربط اور فہم عامہ سے ناخودِ منطقی Premises کو شعری تجربے پر منطبق کرنے کا التزام رکھا اور نظموں کے تجزیے محض بیان کردہ تجربے/دعوے/نفسی کوائف کی نثری تفسیر Paraphrasing کی صورت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ عام گفتگو میں تضاد بیانی روا نہیں رکھی جاتی مگر شعری زبان تو فی نفسہ استعجالی Paradoxical ہوتی ہے اور شعری اظہار خارجی واقعات، نفسی کوائف اور زبان کے تخلیقی وسائل کے تضاد پہلوؤں سے بیک وقت کسب فیض کرتا ہے۔ لہذا تضاد کو شعری اظہار کے تقاضوں کی عین ضد قرار دینا اور پھر تندرست جذبات پر اصرار کرنا ادبی نقاد کا شیوہ نظر نہیں آتا۔ شعر و ادب کا بنیادی تعامل جذبات کا تنزیہ اور تطہیر ہے خواہ جذبات تندرست ہوں یا مریضانہ۔

حیات اللہ انصاری نے ’ماوراء‘ کی نظموں کے موضوعات کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان میں قوم پرستی، وطن پرستی، پاک عشق، اہرمین ویزاں، مباشرت اور قسم قسم کے مضامین پائے جاتے ہیں۔ کون سی نظمیں کن موضوعات پر ہیں؟ یہ نظمیں قوم پرستی اور وطن پرستی سے کیوں کر مختلف ہیں اور ان کے شعری اظہار کی نوعیت کیا ہے؟ اس نوع کے سوالات سے سروکار نہیں رکھا گیا ہے۔

راشد کی شہرہ آفاق نظم 'انتقام' ایک خارجی موضوع کے تئیں راوی کے حسی ردِ عمل کو مخلوط مثالوں کے حوالے سے پیش کرتی ہے۔ یہ نظم مباشرت پر نہیں بلکہ یہاں جنسی فعل بطور Catalyst فنکارانہ شعور کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ انتقام اور تشدد میں بڑا گہرا ربط ہے۔ شاعر نے انفرادی لذت (جنسی تجربہ) اور اجتماعی سرشاری (مخلوی سے آزادی) کو ہم آہنگ کیا ہے۔ جس اپنی اصل میں ایک Violent Activity ہے لہذا اس مرحلے پر نظم کے راوی کا ذہن اربابِ وطن کی بے بسی کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے اور اس کا تدارک کرنے کے لیے عملی جدوجہد کی طرف مائل ہوتا ہے یہ ایک لطیف نکتہ ہے۔ مصنف کے نزدیک یہ سطریں:

اک پرہیزگار جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تعارفات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام

محض مباشرت کا بیان ہیں۔ حیات اللہ نے اس کے بعد تین صفحات میں مباشرت میں جذبہ انتقام کی کارفرمائی کی تکذیب کرنے میں صرف کیے ہیں اور جنسی عمل کے مراحل کی تفصیل بھی رقم کی ہے جس کا نظم کے متن سے تعلق کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ نظم کا راوی چوں کہ اجنبی عورت سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام لینے کا بیان کرتا ہے لہذا مصنف اسے ایذا دہی پر محمول کرتے ہیں۔ حیات اللہ انصاری کے مطابق مباشرت کے دوران دشمنی کے جذبے کا احساس ہونا نفسیاتی الجھن کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ راشد نے فیرملکی تسلط میں زندگی بسر کرنے والے کی ذہنی کشمکش کو حسی تجربے کی صورت میں پیش کیا ہے۔ لذتیت کی انتہا پر پہنچ کر بھی اپنی مخلوی کا خیال آنا گہرے اجتماعی شعور کا غماز ہے، نظم 'بے کراں رات کے سنائے میں' اسی کشمکش کی آئینہ دار ہے:

ایک لمحہ کے لیے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے

اور ترے ملک کے دشمن کا پاسی ہوں میں

مذکورہ سطرین نقل کرنے کے بعد حیات اللہ نے لکھا ہے:

”جب حالات دشمنی کے خیال کو سراسر جھٹلا رہے ہوں اس وقت
زبردستی ایسی باتیں فرض کر لیتا جس کی بنا پر دشمنی کا جذبہ قائم کیا
جاسکے، نفسیاتی طعنے نہیں تو اور کیا ہے؟“

نظم کے راوی نے محبوب کو ساحل کے کسی شہر (یہ شہر لندن بھی ہو سکتا ہے) کی دو شیزہ متصور کیا
ہے لہذا اس کے منک کے دشمن کے سپاہی سے مراد ادا وطن کے لیے جدوجہد کرنے والے
انسان ہیں جو غلامی سے چھٹکارا پانا چاہتے ہیں۔ یہاں نفسیاتی طعنے کا کوئی شائبہ بھی نظر نہیں
آتا ہے۔

فتا، عبرت پذیری اور زندگی کی ناپائیداری کا مسلسل احساس اردو شاعری کا محبوب موضوع
ہے۔ سرشاری اور بہت انگیز لہجے بھی اکثر کائنات کے لہجے کا وجود کا احساس کراتے ہیں۔
ان لہجے کا بیان مصنف کے نزدیک غم زدگی ہے جس کا علقی بچوں کو دلا ر میں رلاتا ہے۔ اپنی
خوشی کے موقع پر دوسروں کو رنجیدہ کر کے سکون محسوس کرتا ہے۔ راشد میں غم زدگی کے یہ
اثرات موجود ہیں۔ راشد کی نظم ’زوال‘ اور بعض دیگر نظموں کے مصرعے نا آشنا حسن پر گریہ
کناں ہیں:

ایک دن جب تیرا ملا خاک میں مل جائے گا

آہ پایندہ نہیں

درد و لذت کا یہ ہنگام جلیل

تیرے سینے کا درخشندہ جمال

کر دیا جائے گا بیجا نور

راشد کی ایک اور نظم ’اتفاقات‘ میں بھی دو بظاہر متضاد نظر آنے والی کیفیات میں بھی توافق اور

تطابق کی ایک صورت نکالی گئی ہے۔ وصال و ہجر ایک عاشق کے لیے سرشاری کے ساتھ
بسیط سکون کا استعارہ ہیں اور موت بھی لازوال سکون کی مظہر ہوتی ہے:

شبہی گھاس پہ دو دیکر رخ بستہ ملیں

اس ضمن میں حیات اللہ نے لکھا ہے کہ سرشاری کی تشبیہ موت سے نہیں دی جاسکتی ہے
کیوں کہ پہلی چیز کا اصل عنصر مسرت ہے اور دوسری کا غم۔ راشد نے غم اور مسرت کے سطحی
تجربات سے اوپر اٹھ کر 'سکون' کو دونوں کا قدر مشترک ٹھہرایا ہے جس پر مصنف کی نظر نہیں
جاتی ہے۔

حیات اللہ انصاری نے راشد کے تصور محبوب پر بھی تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے اور یہ بادر
کرانے کی کوشش کی ہے کہ راشد کی شاعری میں عورت بے جان رہتی ہے۔ ان کے مطابق
'مادر' میں ۹ نظمیں ایسی ہیں جن میں خلوتِ صبح کا ذکر ہے جس میں سے ۶ نظموں میں تو
عورت بالکل بے جان رہتی ہے۔ 'خلوتِ صبح' سے کیا مراد ہے؟ اس کی کوئی وضاحت نہیں
کی گئی ہے اس کے بعد مصنف نے نظم 'اتفاقات' کے دو مصرعے نقل کیے ہیں:

صبح جب باغ میں رس لینے کو زہر آئے
اس کے بوسوں سے ہو مدہوش سخن اور گلاب

حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ تشبیہ مدہوش سے انفعالی جذبہ آگیا ہے جب کہ معاملہ
یہاں بالکل برعکس ہے۔ بوسے لینے سے حرکِ ظاہر ہوتا ہے اور پھر اس کا نتیجہ مدہوشی ہے لہذا
اسے انفعالی جذبہ نہیں ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

طلسم جاوداں کے درج ذیل مصرعے:

تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہو گئی ہے

کے سلسلے میں مصنف کا خیال ہے کہ حرفِ تاکید 'بھی' اور 'سی' نے انفعالی جذبے کو بہت حقیر
کر دیا ہے۔ لرزشِ حرک کے داعیوں کو سامنے لاتی ہے البتہ 'بھی' کے استعمال نے اس کے
حدود واضح کر دیے ہیں مگر یہ کسی صورت انفعالی جذبے کی مظہر نہیں ہے۔

حیات اللہ انصاری نے محبوبہ کے انفعالی جذبے کو ظاہر کرنے کے لیے نظم 'ایک رات' سے تین مصرعے نقل کیے ہیں:

تیرے سینے کے سمن زاروں سے آنکھیں لرزئیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لیے
اپنی گھٹ اپنی ہستی مجھ کو دینے کے لیے

ان تینوں مصرعوں کی خارجی ساخت پر ہی تحرک نمایاں ہے۔ الفاظ 'لرزئیں' اور 'بے تابانہ' سے یہ کیفیت پوری طرح ظاہر ہوتی ہے۔

مصنف کے مطابق راشد کے ہاں محبوب کے جسم سے پوری طرح لذت کشید کرنے کا واضح احساس ہوتا ہے اور ان کی محبوبہ برہنہ جسم، سینے کے کہستان، مدبھری آنکھیں اور رُس بھرے ہونٹ سے صورت پذیر ہوتی ہے۔ راشد کے ہاں محبوبہ کے دل و دماغ کی جھلک نہ ہونے کے برابر ہے۔ مصنف نے اس سلسلے میں جو مثالیں نقل کی ہیں ان میں جزوی صداقت ضرور نظر آتی ہے مگر یوں بھی ہے کہ 'حسن' میں مادی وسائل کے حصول کا جذبہ اکثر کارفرما رہتا ہے اور اس کی دنیا مادی حوالوں سے آباد رہتی ہے۔ محبوب سے مادی اشیاء کے حصول کی خواہش غیر فطری نہیں ہے:

تو سمجھتی تھی کہ اک روز ہر اذہن رسا
اور مرے علم و ہنر
مگر وہ سے تری زینت کو علم لائیں گے

راشد نے ہونٹ کو تخلیق کا بنیادی استعارہ بنایا ہے۔ کارِ تخلیق میں انسان کی تلویح اسے دیگر نوا میں فطرت سے ممتاز و ممتاز کرتی ہے اور تخلیق کا نقطہ آغاز بھی ہونٹ ہیں۔ عورت کی تکمیل بھی تخلیق کی رہین منت ہوتی ہے۔ 'بورہ' افزونی حیات کا باعث بھی ہے اور نتیجہ بھی۔ راشد نے ہونٹ سے وابستہ کیفیات کی فنکارانہ ترسیل راشد کا بنیادی مسئلہ ہے:

میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا

تو کہ تھی اس وقت گناہی کے عاروں میں نہاں
میرے ہونٹوں نے دی تجھ کو نجات

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس کے آگے بیچ جرات شراب

یہ مصرعے حیات اللہ انصاری کے نزدیک شہوت حیوانی یا مباشرت کی طرف راجع ہیں۔ مصنف کا یہ فرمانا انتہائی حیرت انگیز ہے کہ ہونٹوں سے پیدا کرنے سے مراد یہ ہے کہ راشد عورت کو مرد کا کھلونا سمجھتا ہے۔ ان مصرعوں سے کہیں یہ مفہوم متبادر نہیں ہوتی کہ نظم کا راوی عورت کو صرف قماش بین اور عیاش بن کر دیکھ رہا ہے مگر ہمارے سربراہ آوردہ افسانہ نگار کا خیال ہے کہ راشد نے عورت کو بیٹا، بھائی، شوہر اور باپ بن کر نہیں دیکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کے جملوں کا ادبی تنقید یا فنی قدر سنجی سے کوئی تعلق نہیں ہے فہم عامہ پر انحصار کرنے اور شعری تجربے کو عام زندگی کے تجربات کا عکس سمجھنے کے ایسے ہی عبرت ناک نتائج نکلتے ہیں۔

راشد کا ایک مصرعہ ہے ”تو مسرت ہے مری تو میری بیداری ہے“ اس مصرعے کی تشریح میں تو حیات اللہ انصاری نے بد مذاقی کی حد کر دی اور لکھا کہ اس مصرعے میں مسرت اور بیداری الگ کاموں کے درمیان ہے اس لیے خیال گزرتا ہے کہ ”یہ دونوں شاید محبوباؤں کے نام ہوں۔“

راشد نے محبوب کے سلسلے میں روایت اور رسومات سے استفادہ کیا ہے۔ اردو شاعری کی عام روایت کی رو سے محبوب نے بہاروں کے سوا کچھ اور نہیں دیکھا ہے اور اس کی صفت سادگی اور معصومیت ہے۔ راشد کا محبوب اردو شاعری کے محبوب کے برخلاف ستم شعار اور جفا پیشہ نہیں ہے بلکہ وہ دل آسائی پر بھی آمادہ رہتا ہے۔ مصنف کے نزدیک سادہ بے وقوف کے مترادف ہے اور محبوب سے یہ توقع رکھنا کہ وہ ہم سے ناواقف ہے، غیر فطری چیز ہے۔ یہی غیر قدرتی چیز تیر، غالب، حسرت، فیض اور دیگر شعرا کے ہاں بھی نظر آتی ہے اور وہ بھی گردن زدنی ہیں۔

راشد کے تصور محبت کو موضوع بحث بناتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے اس امر پر انتہائی حیرت کا اظہار کیا ہے کہ راشد کے ہیرو کا دل محبت کرنے پر بھی تہائی کا شکار رہتا ہے۔ انگریزی کے رومانی شعرا کے علاوہ عہد جدید کے متعدد اہم شاعروں کے یہاں محبت بھی تہائی کے احساس کو ختم نہیں کرتی بلکہ اکثر محبت کی تشدید فراق نصیبی کے نئے امکانات ہویدا کرتی ہے۔

تشدنی نفسہ لائق مذمت نہیں ہے کہ مذہبی اور نظریاتی تصادم اور جہاں گیری و جہاں بینی کی خواہش Violence کے بغیر پوری نہیں ہو سکتی ہے، دوسرے علاقوں کو زیر نگین بنانے یا پھر اپنی سرحدوں کا تحفظ تشدد کی معاونت کے بغیر ممکن نہیں اس طرح خون ریزی کے مظاہر میں بھی زندگی کو زیادہ بہتر بنانے کی سعی نظر آتی ہے۔ راشد کی درج ذیل نظم اس اجمال کی تفصیل پر دال ہے:

اور دشمن کے گہراں ڈیل جواں
چمے کھسار پہ دیوار کے چٹ
عزت و عصمت کے نعیم
ہر طرف خون کے سیلاب رواں
اک سپاہی کے لیے خون کے قطاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے
تو مگر تاب کہاں لائے گی
تو مرے ساتھ مری جان کہاں جائے گی

اس نظم کے بارے میں انصاری صاحب کا خیال ہے کہ ”راشد کا سپاہی چنگیز خاں کے خونخوار سپاہیوں کی طرح کا ایک سپاہی ہے جس کو خون کے قطاروں سے محض اس وجہ سے کہ وہ خون کے قطارے ہیں، مسرت ہوتی ہے“۔ اگر حیات اللہ صاحب کی نثری منطق سے استفادہ کیا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ سپاہی تو ایک تنخواہ دار ملازم ہے جس کا آذوقہ کشت و خون سے وابستہ ہے اور اس کا بنیادی کام احکام کی بجا آوری ہے لہذا خون کے قطاروں سے مسرت کشید کرنا اس کا انتہائی فعل نہیں ہے بلکہ یہ ایک لوح کا اضطراری عمل ہے۔

مصنف کا یہ بھی خیال ہے کہ راشد کے ہاں باہم اور مشترک محبت کا احساس موجود نہیں ہے وہ
دوہ طرفہ محبت کا احساس بھی بہت کم پایا جاتا ہے اس کے علی الرغم راشد کی متعدد نظمیں باہمی
موانست کے جذبے کو خاطر نشان کرتی ہیں۔ نظم رخصت کے شعر ملاحظہ کریں:

میں اور تم اس رات میں غم کیسے دپیشاں
اک سوزش پیہم میں گرفتار ہیں دونوں

سینے میں برے جوشِ عظیم سا ہوا ہے
پلوں میں لیے محشرِ بڑے جوش ہے تو بھی

ان اشعار سے صرف نظر کرتے ہوئے حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ کتاب بھر میں صرف
ایک شعر ایسا ہے جس میں دو طرفہ محبت کا احساس پایا جاتا ہے:

او میرے مسافر میرے شاعر میرے راشد
تو مجھ کو پکارے گی خلش ریز ہوا میں

کہیں کہیں معروضیت کا بھرم قائم رکھنے کے لیے حیات اللہ انصاری نے راشد کے مصرعوں کی
داودی ہے، اس لوح کی ایک مثال دیکھیے:

راشد کی محبت میں ایک افادی پہلو بھی ہے وہ یہ کہ محبت نے ہیر کو پاک اور خوش اخلاق بنا دیا
ہے اور اس کو معصیت کے جہنموں سے بچا لیا ہے:

کیا ہے جب سے غم محبت نے دیدہ التفات پیدا
تھے سرے سے ہوئی ہے گویا میرے لیے کائنات پیدا
ہوئی ہے میرے فرسودہ پیکر میں آرزوئے حیات پیدا

ان مصرعوں کے سلسلے میں حیات اللہ نے یہ درست لکھا ہے کہ اگر مذکورہ بالا مصرعوں میں
سے دیدہ، گویا اور آرزوئے نکال دو تو جذباتی شدت میں اضافہ ہو جائے گا۔ یہ یقیناً ایک
اچھا فی کتبہ ہے مگر اس کے معا بعد حیات اللہ انصاری، ن.م. راشد کی شعری کائنات کی

بے وقعتی کے احساس کو دو چند کرنے کے لیے ان معرعوں کا موازنہ مولانا روم کے ایک شعر سے کرتے ہیں:

شاد باش اے عشق خوش سودائے ما
اے طیبہ جملہ علت ہائے ما

اور توقع کے عین مطابق یہ نتیجہ نکالنے ہیں کہ راشد کے اشعار میں کوئی وزن نہیں ہے۔

ایک حساس، دردمند اور تخلیقی فن کار کی طرح راشد جملہ مظاہر کائنات کو سبہ و سفید کے خانے میں نہیں رکھتے اور اکثر متضاد جہتوں کا اثبات بھی کرتے ہیں اور ان کی تکذیب بھی کرتے ہیں۔ گناہ اور ثواب کا خلیل راشد کی شعری کائنات میں کس طرح جلوہ گر ہوتا ہے اس پر حیات اللہ انصاری نے گفتگو کی ہے اور یہاں بھی تضاد ان کو راشد کی سب سے بڑی کمزوری نظر آیا ہے۔ چیزیں محض اچھی یا بُری نہیں ہوتیں بلکہ یہ بسا اوقات اچھی اور بُری دونوں ہوتی ہیں۔ تخلیقی فن کار تضاد سے ہراساں نہیں ہوتے اور نہ انھیں Resolve کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ زندگی خود تضادات سے قوت نمو حاصل کرتی ہے۔ راشد اہرمن و یزداں کے انکاری اور اقراری دونوں ہیں جس پر انصاری صاحب کو سخت حیرت ہوتی ہے۔

حیات اللہ انصاری نے روزمرہ کی زندگی میں عورت کی اہمیت و افادیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے عورت کے تئیں راشد کے نقطہ نظر کا محاسبہ کیا ہے۔ مصنف نے متعدد نظموں کے منتخب اقتباسات سے یہ استنباط کیا ہے کہ راشد عورت سے مزے تو لوٹنا چاہتا ہے لیکن اولاد، گھربار، خاندان، روزگار اور سماجی حقوق کے ہمیلوں میں پڑنا نہیں چاہتا۔ کس اردو شاعر نے عورت کو لذت کے پیکر کے طور پر پیش نہیں کیا ہے اور کس شاعر نے ازدواجی زندگیوں کی ذمہ داریوں کو قبول کرنے کا ذکر کیا ہے؟ ان سوالوں کے جواب کی تلاش ہی عبث ہے کہ مصنف کا مقصد راشد کی تھمک ہے۔

حیات اللہ انصاری نے راشد کے ہاں جسم پرستی کا ذکر تو کیا ہے مگر متعین مثالوں سے گریز کیا ہے۔ فقیر آشنا کائنات سے غفر کا احساس ایک عام شعری موقف ہے حتیٰ کہ اقبال کے ہاں بھی کائنات رنگ و بو سے ماورا جانے کی شدید خواہش ملتی ہے۔ کائناتی تعینات میں مستور

حقیقت تک رسائی ماورائی احساس کے داعیوں کو متحرک کرتی ہے۔ 'ماورا' کی متعدد تعلیمیں مثلاً 'وادعی پنہاں'، 'رفعت' وغیرہ اس احساس کی تشدید سے عہارت ہیں۔ راشد نے محض خارجی کائنات سے اپنا سروکار نہیں رکھا بلکہ اپنی ممکنہ کائنات (Possible World) کا معیاتی تناظر بھی واضح کیا ہے:

دیکھ لے اک بار کاش
اس جہاں کا منظر نکلیں نگاہ
جس جگہ ہے قہقہوں کا اک درخشندہ دُور
جس جگہ سے آسمان کا قافلہ لیتا ہے نور

حیات اللہ انصاری شاید ہواک ایلیس کی تحریروں سے بہت متاثر تھے کہ انہوں نے اس کا نام لیے بغیر شہوت، مہاشرت، شہوت حیوانی، ایذا دہی، ایذا طلبی، جنسی عمل کے دوران توجہ کی کمی، جذباتی تھکن اور جذبہ تخلیق کی کمی وغیرہ موضوعات جن کا ادبی تعین قدر سے واجباً متعلق ہے، تفصیلی گفتگو کی ہے اور راشد کو طرح طرح کے نفسیاتی عوارض میں گرفتار ٹھہرایا ہے۔ کسی نظم کی اندرونی ساخت پر رک کر گفتگو نہیں کی گئی ہے۔ چند مصرعوں کا انتخاب کیا گیا ہے اور پھر ان کی نثری تلخیص سے نتائج کا استنباط کیا گیا ہے۔

حیات اللہ انصاری نے راشد کی قوم پرستی کے جذبے کی خمین مشروط انداز میں کی ہے اور ان مصرعوں کو تو سراہا ہے:

میرے لیے افرنگ کی در یوزہ گری
عافیت کوٹی آبا کے طفیل

تین سو سال کی ذلت کا نشان
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

پارہ ناپن جو جس کے لیے محتاج ہیں ہم

یہ خیاباں، یہ جہن، یہ لالہ زار
چاندنی میں فوج خواں
انجی کے دستِ قارگر سے ہے

مگر یہ بھی لکھا ہے کہ راشد کی قوم پرستی تن پروری اور خود غرضی کی تابع تھی۔ حالاں کہ انہوں نے یہ شعر بھی نقل کیا ہے:

میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو نکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی

اس غیر مبہم اعلان کے بعد نظم کے راوی کی وطن پرستی پر کیا سوالیہ نشان قائم کیا جاسکتا ہے، مصنف کے نزدیک یہ ناپختہ جذبے کا اظہار ہے۔

’در سچے کے قریب راشد کی ایک اہم نظم ہے جو ان کے تصور انسان کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس نظم میں شاعر نے ظلم سہنے پر اور حکم بغاوت بلند نہ کرنے پر گہرا طعنے کیا ہے اور یہاں عوام کی تحقیر کا کوئی پہلو نظر نہیں آتا۔ چار مصرعے دیکھیے:

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرشام کل آئے ہیں

حیات اللہ انصاری نے جنات کو بھوت کا مترادف ٹھہراتے ہوئے لکھا ہے کہ راشد کو عوام بھوتوں کی طرح وحشت ناک نظر آتے ہیں۔ سیل رواں کی مانند رواں میں خمیں کا پہلو نمایاں ہے اور پھر خاموشی سے ظلم سہتے ہوئے جو حکمرانوں کو جناتوں کی طرح نظر نہیں آتے ہیں اب روشنی لے کر کل آئے ہیں، وہ وحشت ناک کس طرح ہو گئے ہیں، تحریر اس پر کوئی روشنی نہیں دلاتی۔

نوآبادیاتی تسلط اپنی حکومت کے استحکام کے لیے فلاح و بہبود کے کام بھی کرتا ہے اور تاریخی

عمار میں بھی تعمیر کرتا ہے، شعر و ادب کی سرپرستی بھی کرتا ہے تاہم عوام کو بدستور ذہنی رکھتا ہے۔ حساس فن کار آزادی کی قیمت پر آسائش قبول نہیں کرتا اور اسے نوآبادیاتی تسلط کے تمام آثار و ملت کے نشاں نظر آتے ہیں:

تین سو سال کی ذلت کا نشان
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی،

اس شعر پر حیات اللہ کا سخت جذباتی ردِ عمل ملاحظہ کریں:

”گزشتہ تین سو سالوں میں شاہجہاں کا عہدِ رزّیں، تاج محل اور
ہندوستان کے بہت سے کارنامے آجاتے ہیں اگر ان کا بھی شمار ایسی
ہی ذلتوں میں ہے جس کا کوئی مداوا نہیں تو پھر سوال یہ ہے کہ
ہندوستان میں بلکہ دنیا میں عزت کے دن تھے کب؟“

موضوعاتی تشریح کے علاوہ حیات اللہ انصاری نے فنی نکات پر بھی توجہ کی ہے۔ توقع کے عین
مطابق حیات اللہ انصاری کو راشد کی پیشتر نظمیں مبہم محسوس ہوئی ہیں کہ یہ جذبات اور خیالات
کے الجھاؤ سے عبادت ہیں۔ راشد کے ایک مصرعے:

ظلم سہتے ہوئے جیشی کی طرح ریگتی ہیں

کے سلسلے میں حیات اللہ صاحب کا فرمانا ہے کہ جیشی کا تصور ہمارے ہاں جسمانی قوت،
وقاداری یا ظالمانہ بے وفائی سے وابستہ ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ ایک بیدار مغز صحافی اس امر
سے واقف نہیں ہے کہ افریقہ نوآبادیات کی سب سے بڑی Colony تھی اور سفید فام
حکمران طبقہ ان پر ہمیشہ ظلم کرتا تھا۔ جیشی تصور سے ہندوستانی عوام بھی واقف تھے لہذا راشد
نے اپنی آرزوؤں کو ظلم سہتے ہوئے جیشی سے تشبیہ دی تھی۔

حیات اللہ انصاری کا یہ بھی خیال ہے کہ راشد اکثر انگریزی میں سوچتے تھے اور پھر اس کا غلط
اردو میں ترجمہ کر دیتے تھے۔ مصنف کے پیشتر اعتراضات سطلی اور ناصح ہیں مثلاً راشد کے
درج ذیل مصرعے:

روح کا اظہار تھے یوں سے مرے

کے سلسلے میں انھوں نے لکھا ہے کہ یہاں اظہار Expression کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ غلط ہے، اس کے بجائے ترجمانی کا لفظ ہونا چاہیے تھا۔ Expression کا ترجمہ اظہار اردو میں رائج ہے اور مذکورہ مصرعے میں بالکل مناسب لگتا ہے۔

کتاب کے آخر میں حیات اللہ انصاری نے راشد کی بعض نظموں کے ککڑوں کی تعریف کی ہے اور ان کی تشبیہوں اور استعاروں کی بھی تحسین کی ہے اور اپنی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے مثلاً راشد کی تشبیہیں اور استعارے بھی کہیں کہیں بڑے پُر اثر ہوتے ہیں مثلاً موقع و محل سے قطع نظر کر کے یہ تشبیہ:

اور دشمن کے گراں ذیل جواں
جیسے کھسار پہ دیوار کے بیڑ

مصنف نے اعتراف کیا ہے کہ ادبی خامیوں کے باوجود راشد کی زبان بُری نہیں اور ان میں شاعری کی اہلیں ہیں۔ راشد کو حیات اللہ انصاری کے رعایتی نمبروں کی چنداں حاجت نہیں ہے۔ مصنف نے کرشن چندر کے مقدمے پر بھی تفصیلی اظہار خیال کیا ہے اور کرشن چندر کے دلائل کی پُر زور تردید کی ہے۔

حیات اللہ انصاری نے لکھا ہے کہ راشد انگریزی میں سوچتے تھے اور پھر اسے اردو کا جامہ پہناتے تھے، کم و بیش یہی بات کتاب کے عنوان 'من.م. راشد' پر بھی صادق آتی ہے۔ انگریزی میں 'on' کا کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ 'من.م. راشد' پر اردو کا محاورہ نہیں ہے۔

حیات اللہ انصاری کی کتاب ہر چند کہ راشد جی کا نقش اڈل ہے، مقدمات کی تدوین، نتائج کے استنباط اور نظموں کے تجزیاتی مطالعے میں کسی گہری تنقیدی بصیرت کا ثبوت پیش نہیں کرتی اور حیات اللہ انصاری کی شعر و فن کی صلاحیت پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔

○○○

بازدید
کرشن چندر

تعارف (’ماورا‘ طبع اول)

(اس مضمون پر حیات اللہ انصاری کی ’بازدید‘ اگلے صفحات پر)

راشد کی شاعری اردو میں ایک نئے تجرباتی دور کی تمہید ہے۔ اس کا مقابلہ دو آخری شاعری سے نہیں کیا جاسکتا۔ راشد کی شاعری بیت اور مازے دونوں کے اعتبار سے ہماری مروجہ شاعری سے مختلف ہے۔ تاریخی اعتبار سے شاعروں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک قسم کے شاعر وہ ہیں جو ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات، الفاظ اور معانی استعمال کرتے ہیں اور اگر ہو سکے تو ہر ممکن کوشش سے اس حلقے کے اندر رہ کر اظہار کی تی پہنائیاں اور نئے اسلوب بیان تلاش کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعر وہ ہیں جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ماضی کے تسلسل کو چیرتی ہوئی ہمارے دلوں میں اتر جاتی ہے۔ راشد دوسری قسم کا شاعر ہے۔

گو اردو کی بے قافیہ شاعری عبدالحلیم شرر اور اسماعیل میرٹھی سے شروع ہوئی ہے لیکن اول تو ان بزرگوں نے اس کی طرف نہایت بے دلی سے توجہ کی اور ایک دو غیر مربوط کوششوں کے بعد اسے چھوڑ دیا۔ دوسرے ان میں تاثیر اور اسلوب بیان، فکر اور لباس کا وہ آہنگ اور احتیاج موجود نہ تھا جو راشد کے ہاں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ بے قافیہ شاعری سے صرف یہی مراد نہیں کہ پرانے اصولوں سے انحراف کیا جائے۔ اگر یہ انحراف صرف اسلوب تک ہی

محدود ہو تو یہ بہت بڑی جدت نہ ہوگی۔ کو یہ انحراف بھی بذات خود ایک قابل قدر چیز ہے، لیکن راشد کے ہاں یہ انحراف داخلی اور خارجی، فنی اور فکری لحاظ سے کس ہے اور یہ چیز اس کی شاعری کی اجتہادی حیثیت کو نمایاں کرتی ہے۔

فنی نقطہ نگاہ سے راشد ایک صحیح باغی شاعر ہے۔ اس کا تخیل ہمیشہ ہماری مورد فنی زبان کے الفاظ، ان کے معانی، اسالیب بیان، بندشوں اور ترکیبوں کو توڑتا، پکھلاتا، انھیں نئے سانچوں میں ڈھالتا، نئی صورتیں دیتا اور ان میں سے نئے مطالب کشید کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس کی شاعری میں نفسیاتی تحلیل اور جذباتی تسلسل ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ان دونوں کے ہم آہنگ ہونے سے ایک آزاد تسلسل کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جدید نفسیات کے ماہروں نے ذہن لاشعور کو ماپنے کے لیے آزاد تسلسل کا طریقہ ایجاد کیا ہے۔ کسی شخص سے مخاطب ہو کر ایک فہرست میں سے منتخب الفاظ یا فقرے بولے جاتے ہیں اور اس سے کہا جاتا ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب ان الفاظ یا الفاظ کے مجموعے سے دے جو سب سے پہلے اُس کے ذہن میں آئیں۔ ان جوابات سے اس فرد کی زیر نفسی کیفیت کے متعلق نتائج مرتب کیے جاتے ہیں۔ شعری بھی ایک حد تک یہی کیفیت ہے۔ شاعر کے دل میں ایک خیال اُٹھتا ہے، پھر اس کا ذہن لاشعور اس خیال سے وابستہ دوسرے خیالوں اور تصویروں کو سمجھ لاتا ہے اور انھیں شعری صورت میں منتقل کر دیتا ہے۔ اس طرح سے شاعر جہاں اپنے ذہن لاشعور کے مفروضات کو قبول کر لیتا ہے وہیں وہ شعری تخلیق کے عمل سے بھی کسی حد تک آگاہ رہتا ہے۔ یہ واقعیت اس کے قلبی واردات کا صحیح جائزہ ہو یا غلط، شاعر کے لیے ہمیشہ ایک بڑے ہماری فنی اضطراب کا باعث ہوتی ہے۔ اس اضطراب پر قابو پانے کے لیے شاعر مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔ ہمارے پرانے شاعر (دلی سے اقبال تک) اس مقصد کے لیے اپنی ذات کو اپنے ذہن لاشعور پر محیط کرنے کی کوشش کرتے تھے اور اس طاقت کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہر ٹکڑے کو الگ الگ منطقی دلائل کے ساتھ باندھ دیا کرتے تھے۔ دوسرا طریقہ جو ہماری جدید شاعری میں آہستہ آہستہ نمایاں ہو رہا ہے، یہ ہے کہ شاعر اپنے نفسی تجزیہ اور جذباتی تسلسل کے بہاؤ میں ہم آہنگی پیدا کر کے ذہن لاشعور میں سے آزاد تسلسل کو وجود میں لاتا ہے۔

اول الذکر طریق کار کی سب سے مکمل مثال علامہ اقبال کی شاعری ہے۔ راشد کا اسلوب عمل موثر انداز طریقے یعنی آزاد تسلسل کے مطابق ہے۔ یعنی اعلا درجے کی فلموں میں ایسے لحاظی مناظر جن کا بظاہر آپس میں کوئی تعلق نہیں ہوتا، ناظر کے سامنے پے در پے لائے جاتے ہیں لیکن ان مناظر کے مجموعی اثر سے ایک واضح تصویر اور ایک مکمل تاثر ناظر کے دل و دماغ پر گھنچ جاتا ہے۔ آزاد تسلسل کی یہ ایک مرئی صورت ہے۔ انجینی عورت میں ارضی مشرق کی زمیںوں حالی اور انتقام میں ایک فرنگی شہستان کا تاثر پیدا کرنے کے لیے راشد نے اسی نوع کی فن کاری سے کام لیا ہے۔ آزاد تسلسل راشد کا خاص انداز ہے۔ اس کی مثالیں اس کی اکثر فلموں میں ملتی ہیں۔ اس سے اس کی فلموں میں ایک خاص ایجاز اور جامعیت پیدا ہو جاتی ہے جو عہد حاضر کے بہت کم شاعروں کو نصیب ہے۔ اکثر اوقات اس کے ذہن میں لاشعور کی گھنٹی ہوئی تصویریں صرف عامیوں ہی کی نہیں بلکہ عہد حاضر کے اکثر شعرا کی ذہنی تصویریں سے مختلف ہوتی ہیں اور اس لیے وہ انھیں سمجھنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔ یہ تصویریں اتنی برق رفتاری سے ذہن لاشعور سے گھنٹی چلی آتی ہیں کہ ان میں فوری طور پر کسی تسلسل کا اندازہ نہیں ہو سکتا، اس لیے راشد کی اکثر نظمیں مبہم سمجھی جاتی ہیں اور یہ صرف راشد ہی پر کیا منحصر ہے، مشرق اور مغرب کی جدید شاعری بہت حد تک مبہم اور ناقابل فہم ہے۔ اس کے ذمہ دار عہد جدید کے شاعر نہیں بلکہ ہمارا تیزی سے بدلتا ہوا معاشرتی ماحول ہے۔ اشتہارات، تفریحات، اخبارات اور جدید افسانوی ادب کا سیلاب، ہمہ گیر لیکن بے آہنگ نظام تعلیم اس کے ذمہ دار ہیں۔ یہ اعصابی مہمات انسان کے تخیل اور قوت برداشت سے کہیں زیادہ ہیں۔ ہر فرد واحد کے تخیل اور ادراک کی ایک حد ہوتی ہے۔ لیکن جدید تہذیب اور حکمت، تخیل کے دائرے کے حدود کو بے حد تیز رفتاری سے وسیع کرتی جا رہی ہیں۔ کسی تہذیب کی ترقی کا اندازہ انفرادی تخیل اور شعور کے بڑھتے ہوئے دائرے ہی سے لگایا جاسکتا ہے۔ لیکن اب دائرہ اتنی سرعت سے گھیل رہا ہے کہ فرد اور معاشرت میں توازن برقرار رکھنا دشوار ہو رہا ہے۔ فرد چاروں طرف سے گھنچا جا رہا ہے اور اندیشہ ہے کہ یہ کش مکش اس دائرے کے مرکز یعنی روح اور اس کے محیط یعنی تخیل کے رویہ اتحاد ہی کو منقطع نہ کر دے۔

ان حالات میں شاعر کے لیے صرف دو راستے باقی ہوتے ہیں یا تو وہ ان مہمات کا حریف

بن جائے یعنی انہی کے مانند ہنگامی اور اعصابی شاعری پیدا کرنے لگے، جس کا دل و دماغ پر وہی اثر ہو جو عہدِ حاضر کی تفریحات اور اخبارات پیدا کر رہے ہیں۔ ہمارے اکثر شاعر اسی قسم کی شاعری کر رہے ہیں۔

دوسرا راستہ یہ ہے کہ شاعر معاشرتی ماحول کو ٹکرا دے اور اپنے گرد ایک فکری خول سا بن لے اور اس میں پناہ گزین ہو جائے۔ پہلی صورت میں شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے پیغام اور فکری اور تخلیقی قوتوں کو خیر باد کہہ دے۔ دوسری صورت میں وہ عوام کے لیے کسی حد تک مبہم اور ناقابلِ فہم ہو کر رہ جائے گا۔ دونوں باتیں شاعر کے لیے خطرناک ہیں۔ لیکن راشد نے دوسرے خطرے کو پہلے پر ترجیح دی ہے۔ ایک حد تک آئرلینڈ کے شاعر Yeats کی طرح راشد کا عہدہ بھی ذاتی اور نفسیاتی ہے۔ اس کا جذباتی تسلسل ہم آہنگ اور آزاد ہے اور وہ منطقی ماحول جو وہ اپنی نظموں میں پیدا کرتا ہے، اکثر بڑھنے والوں کے لیے مبہم ہے۔ شاعری کو عام طور پر فکری زاویہ نگاہ سے پرکھنے کی عادت ہم لوگوں میں کم ہے اور راشد کے جوہر کا سب سے بڑا جزو اس کی فکری شاعری ہے۔

راشد نے پرانی راہ کو نکسر چھوڑ دیا ہے۔ گویا روایت شعری کو ایک طرح سے خیر باد کہہ دیا ہے۔ روایتی شاعر کو ایک فائدہ ضرور حاصل ہوتا ہے کہ اسے بہت سے کچے تیار اور مستعمل مل جاتے ہیں۔ اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری میں عام لوگوں کا ذاتی تجربہ اور خیال کس حد تک وسیع ہے اور وہ اس سے باہر جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ داخلی طور پر جو شاعری وہ کرتا ہے، وہ دماغی اعصاب پر ریڈیو اور سینما جیسی تفریحات ہی کا اثر پیدا کرتی ہے۔ راشد نے داخلی اور خارجی دونوں لحاظ سے صدیوں کے فرسودہ راستے کو چھوڑ دیا ہے۔ روایت کو بھی اور اس ہنگامی اور اعصابی شاعری کو بھی، جواب غائبانہ ملنے پیدا کرنے کے سوا کسی کام کی نہیں۔ اس وجہ سے راشد کی شاعری سے کیف و سرور کا کماحقہ اکتساب کرنے کے لیے اس کے ذہنی تسلسل کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔

خارجی طور پر ایک مربوط، ہم آہنگ سماجی گروہ کا شاعری پر وہی اثر ہوتا ہے جو داخلی طور پر شعری روایات کا۔ شاعری کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ اس صنف نے انہی زمانوں میں اور انہی مقامات پر اپنی محراج حاصل کی جہاں دینی مگر مضبوط اور جامع سماجی گروہ موجود تھے، جیسے

یونان کی شہری ریاستیں، کالی داس کا ہندوستان اور انگریزوں کا انگلستان۔ لیکن جہاں کسی ملک کی حالت ابتر ہو، قوم مختلف حصوں میں منقسم ہو، جہاں اخلاق کا حنزل انتہائی صورت اختیار کر چکا ہو، جہاں اخلاق کے پرانے اصول اپنی ہیئت بدل رہے ہوں، الغرض جہاں انسانی تخیل کا دائرہ واضح اور متعین نہ ہو، وہاں نئی شاعری کا مواد نہایت مشکل سے دستیاب ہوتا ہے اور اس سے سچے شاعر کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ شاعر ان حالات میں بظاہر اس لیے مبہم ہو جاتا ہے کہ وہ اس انتشار میں اپنے آپ کو مدغم نہیں کرنا چاہتا۔ اس کو مرگ انبوہ جوشن نہیں بنانا چاہتا۔ اس کی فکری افتاد طبع اسے ایک منفرد اکائی بننے پر مجبور کرتی ہے۔ چنانچہ اس کی آواز سمجھنے کے لیے محض جملہ ہی درکار نہیں، بلکہ ایک فکری کوشش اور اس کے ذہنی تسلسل کو سمجھنے کا ادراک بھی ضروری ہے۔ دوسری طرف شاعر بھی اس کوشش میں ہوتا ہے کہ وہ اس فکری رد کو عوام تک پہنچا دے۔ راشد اور اس کے رفقا جو پہلے ایک مرکز سے وابستہ تھے، اب آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہے ہیں تاکہ ان میں در زندگی میں ایک مضبوط رشتے کی بنیاد پڑ سکے۔

راشد کی شاعری جنگ عظیم کے بعد کی شاعری ہے۔ بظاہر یہ زمانہ انقلاب کا ہے۔ اس دور میں ایشیا کے اکثر حصوں میں صنعتی، معاشرتی اور سیاسی بیداری پیدا ہوئی ہے۔ انتخابات، جمہوریت اور عوام کی رائے دہندگی کے ہنگامے ہیں۔ قدیم فرسودہ گندے معاشرتی نظام کو تباہ کر دینے کی آرزوؤں اور ارادوں کے چرچے ہیں۔ وطنیت کی ایک لہر ہے جو ایشیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلتی چلی جا رہی ہے۔ ہندوستان میں بھی جہاں ان نئے ارمانوں کے سایوں میں ملک کے شاندار مستقبل کے خاکے کھینچے جا رہے ہیں وہاں ایک نئے ادب کی بنیاد رکھی جا رہی ہے۔ چنانچہ شاعری میں بھی خودی، آزادی اور مزدور کی عظمت کے چرچے ہیں۔ ایک سطحی، جذباتی قسم کی وطن پرستی اور ایک موہوم نئے دور کی آمد میں رجائی نغمے گائے جا رہے ہیں، لیکن راشد کی نگاہیں کچھ اور ہی دیکھ رہی ہیں۔ راشد کو یہ سب دلوے، یہ سب دعوے، ہنگامی اور وقتی معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے خیال میں ارض مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریب مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظام زندگی فرسودہ ہو چکا ہے، اس کا نہ بپ، اس کا تمدن اب اپنی آخری چمکیاں لے رہا ہے۔ راشد کی شاعری میں اس امعصابی مکان، جہتی جمود، شکست ایمان اور حد سے بڑھے احساس کسری کا اشارہ ملتا ہے، جو

صدیوں سے ارض مشرق پر طاری ہے۔ راشد سمجھتا ہے کہ اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں۔ اسے اب مری جانا چاہیے۔ مرنے کی یہ خواہش جو مشرقی روح کی فنی ہوئی زندگی کا عکس لطیف ہے، راشد کی شاعری میں بار بار آتی ہے۔ راشد کو مشرق کی موت ناگزیر نظر آتی ہے، لیکن اسے اس کا سک سک کر مرنا بہت ناگوار ہے۔ یہ احساس شدید جو مشرق کے تزلزل حیات سے ہو رہا ہے، اس کی قوت تخیل پر پوری طرح چھا گیا ہے اور بار بار کوندے کی طرح یاسیت کے کھرے میں لپکتا ہے:

”تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں“

مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دور جدید کی شاعری میں راشد کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں، کیوں کہ ہمارے اکثر شاعر نام نہاد اور جاکی شاعری کے جال میں گرفتار ہیں۔ یہ خواہش راشد کے جوہر کا جزو لا ینفک ہے، اور حالات کی صحیح آئینہ دار۔ راشد کو کسی نام نہاد خودی کا زعم نہیں۔ وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ شے لطیف اب مشرق میں نایاب ہوتی جا رہی ہے:

”ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں

ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے

مٹماتی ہوئی سخی سی خودی کی قدیل

لیکن اتنی بھی توانائی نہیں

بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے“

(دریچے کے قریب)

ذاتی خودی تو کم و بیش ہر شخص میں موجود رہتی ہے، اس کے بغیر زیست ممکن نہیں۔ لیکن یہ ”مٹماتی ہوئی سخی سی خودی کی قدیل“ ایسی نہیں کہ شعلہ جوالہ بن کر بھڑک اٹھے اور مشرقی روح کے دیوانوں اور ”تکلیف تارکیوں“ میں اچال کر دے۔ نئے دور کی آمد کے جو راگ اب گائے جا رہے ہیں، ٹھیک اسی طرح گزشتہ جنگ عظیم کے زمانے میں بھی گائے گئے تھے۔ لیکن نتیجہ وہی نکلا، یعنی مشرق بدستور غلام اور نیم مردہ رہا اور اس کی روح کو توانائی حاصل ہوئی نہ صحت۔ انھی باتوں کا جائزہ لے کر کئی بار راشد کا تخیل جہنمی اور عفریتی بن جاتا ہے۔

خواہش مرگ کا اظہار راشد کے کلام میں دو طرح اجا کر ہوتا ہے، انفرادی طور پر اور اجتماعی طور پر۔ انفرادی طور پر وہ دیکھتا ہے کہ زندگی ایک زہر بھرا جام ہے اور ”مادور“ کی پہلی نظم ”میں اسے واقف الفت نہ کروں“ بقا ہر ایک رومانوی تخیل کی تخلیق معلوم ہوتی ہے، لیکن دوسرا بند پڑھتے ہی ہمیں شاعر کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہو جاتا ہے:

”سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ
واقف درد نہیں، خوگر آلام نہیں
سحر عیش میں اس کی اثر شام نہیں
زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں“

راشد نے اپنی شاعری کی ابتدا وہاں سے کی ہے جہاں بہت سے شاعر اپنی شاعری کو ختم کر دیتے ہیں یعنی ”اثر شام“، ”زندگی — اک زہر سے بھرا ہوا جام“ — یہ لہر اس کی انفرادی زندگی میں بار بار آتی ہے ”کہ ایک زہر سے لہریز ہے شباب مرا“ — ”کہ ایک خواب میں بے مدعا رواں ہیں ہم“ — ”زندگی اک کہنہ آہنگ مسلسل ہے“ اور ”سر زمین زیست ایک افسردہ محفل ہے“۔ ”علم کا بحر بیکراں ہے یہ جہاں“، ”زندگی پر اندوہ سایہ ریز ہے“، ”زندگی میرے لیے ایک خونی بھیڑیے سے کم نہیں“ — افسردگی، بے روئی، اندوہ، شاعر کا واحد حکم اس شدت احساس کے بارگراں کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ وہ اس جہنمی زندگی سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے — فرار —

”اے مری ہم رقص مجھ کو تمام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں“

اور جب زندگی سے پناہ مانگتے ہوئے بھی اسے اس ماحول اور اس زندگی میں رہنا پڑتا ہے تو اس کی روح آزاد ہونے کے لیے جناب ہو جاتی ہے اور وہ خودکشی کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ ”خودکشی“ اس مجموعے میں آخری نظم ہے اور انفرادی اور اجتماعی طور پر اس کی فکری پائیداری کی تکمیل — انفرادی طور پر ”خودکشی“ شخصی زندگی کا منطقی انجام ہے۔ اس زندگی کا جسے وہ زہر سے بھرا ہوا جام سمجھتا تھا اور اجتماعی طور پر یہ ”خودکشی“ ارض مشرق کی موت کی خواہش یعنی ”Death Wish“ کا اظہار ہے۔

اجتماعی طور پر ”درتچے کے قریب“ ارض مشرق کی موت کی خواہش کا بہترین اظہار ہے۔
میرے خیال میں فکری اور فنی اعتبار سے ”درتچے کے قریب“ راشد کی بہترین نظم ہے۔ شاعر
اپنی محبوبہ کو صبح کے وقت اپنی خواب گاہ کے درتچے سے ایک مشرقی شہر کا نظارہ دکھاتا ہے اور
ایک پرانی مسجد کے بلند مینار کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے:

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند
اوگھٹتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت — اُداس
تین سو سال کی ذلت کا نشان
”ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی“
”ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی“ — اس بے پناہ گہری طنز کا جواب نہیں۔
دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پناہ میل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سرشام نکل آتے ہیں

ان میں مفلس بھی ہیں، بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سے جاتے ہیں!

”اجنبی عورت“ میں مشرق کا یہ مغربی اور جنہی منظر ایک مغربی عورت کی حقیقت میں لگا ہوں
سے دکھلایا گیا ہے۔ مغربی مرد اور عورتیں مشرق کو ایک رومانوی زاویہ نگاہ سے دیکھنے کے
عادی ہیں۔ ہاتھی، سپرے، جادوگر، مہاراجے، بندر، چیتے، یہ سب چیزیں ان کے ذہن میں

مشرق کا ایک جامع نقشہ پیش کر دیتی ہیں۔ لیکن ”اجنبی عورت“ میں مشرق کی زندگی کا نقشہ ایک ایسی عورت پیش کرتی ہے جس کی آنکھوں سے رومانیت کی پٹی اتر چکی ہے۔ عام مغربی عورتوں کی طرح وہ بھی مشرق میں کسی ’رومان‘ کی تلاش میں وارد ہوتی ہے، لیکن یہاں آکر جب مشرق کی زبانوں حالی کو دیکھتی ہے تو اسے یکا یک احساس ہوتا ہے کہ زندگی کے ان نمایاں خالوں میں بھی اس کے ”خوابوں کا کوئی رومان نہیں“ — ”کاش اک دیوار ظلم / میرے ان کے درمیان حائل نہ ہو“ یہ ”دیوار ظلم“ اور ”دیوار رنگ“ جو مشرق اور مغرب کے درمیان کھینچی ہوئی ہے، کیا یہ اس دیوار کی تمثیل نہیں جو یاجوج ماجوج اور ہم انسانوں کے درمیان کھڑی ہے؟ شاید یہ اس دیوار کا اجتماعی عکس ہے جو ”خودکشی“ میں شخصی زندگی اور اس کی راحتوں کے درمیان استادہ ہے۔ اس دیوار کو یاجوج ماجوج کی طرح ٹوک بڑھان سے ہزار بار چاٹنے کی کوشش کی جائے، لیکن یہ دیوار شاید قیامت تک بدستور قائم اور استوار رہے گی۔

”دیوار رنگ“ اور ”دیوار ظلم“ کے ذکر سے میرے ذہن میں راشد کی شعری تصویریں اُجاگر ہونے لگتی ہیں۔ راشد کی تشبیہیں نفسیاتی مصوری کی حیرت انگیز مثالیں ہیں۔ تشبیہیں اس کے کلام میں زیادہ نہیں، لیکن جتنی بھی ہیں بلند پایہ اور نادر۔ اکثر تو وہ محض ایک ہی کنائے سے پوری تصویر کھینچ دیتا ہے۔ ”اجنبی عورت“ میں اس نے مشرقی عورت کی بے بسی، بے چارگی اور مظلومی کا نقشہ صرف ایک لفظ سے کھینچ دیا ہے:

”یہ گھروں میں خوب صورت عورتوں کا زہر خند“

ایک تشبیہ ملاحظہ ہو:

آرزوئیں ترے سینے کے کہتا ہوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رنگتی ہیں

(بے کراں رات کے سناٹے میں)

راشد نے آرزوؤں کو ظلم سہتے ہوئے حبشی کے رنگنے سے تشبیہ دی ہے۔ یعنی ایک داخلی واردات کے لیے ایک خارجی بلکہ سیاسی کنایہ استعمال کیا ہے۔ اس سے جہاں تشبیہ کی خوب صورتی دو چند ہو گئی ہے، وہاں نفس مضمون میں وسعت اور گہرائی بھی پیدا ہو گئی ہے۔ راشد

اکثر خارجی حقیقتوں کو بیان کرنے کے لیے داخلی کنایوں سے کام لیتا ہے اور داخلی واردات کو واضح کرنے کے لیے اس کے ڈاٹے کسی ایسے خارجی حادثے سے جاملاتا ہے کہ ان کنایوں سے پیدا کیے ہوئے خاکوں میں گویا جان سی پڑ جاتی ہے اور پھر یہ تصویر داخلی اور خارجی اعتبار سے مکمل اور جامع ہو جاتی ہے۔

”بے کراں رات...“ میں لذت اور تعیش کی گراں باری کے محسوسات کا نفسیاتی خاکہ کتنی خوب صورت، مختصر لیکن جامع تشبیہوں سے واضح کیا ہے:

تیرے بستر پہ مری جان بھی
بے کراں رات کے سنائے میں
جذبہ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضاء ہوش
اور لذت کی گراں باری سے
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی
اور کہیں اس کے قریب
نیند، آقا زوستان کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
اپنے پر تولتی ہے، چمکتی ہے
بے کراں رات کے سنائے میں

لیکن شاید داخلی واردات کی ہم آہنگی کی بہترین مثال ہمیں ”در پہچے کے قریب“ میں ملتی ہے:

آمری جان مرے پاس در پہچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سر چوتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

مسجد کے میناروں کی رفعت سے ان تمناؤں کی بلندی کا خیال آتا ہے جو عرصہ گزرا شاعر کے دل میں پیدا ہوئیں، لیکن شاعر کے دل کی گہرائیوں میں بدستور موجود ہیں۔ اسی طرح ’اتفاقات‘ میں کہکشاں کو اپنی تمناؤں کے رہ گزار سے تشبیہ دی ہے اور چاندنی راتوں میں پتوں پر چاند کی کرنوں کے پھیلنے کا ذکر ان حسین الفاظ میں کیا ہے:

دیکھ پتوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ
سرسراتی ہوئی بڑھتی ہے رگوں میں جیسے
اولیں بادہ گساری میں نئی نئی شراب
اور کہیں اس قسم کے حسین مرتعے:
تیرے مڑگاں کے تلے گہرے خیال
بے بسی کی نیند میں الجھے ہوئے

(ایک رات)

اور دشمن کے گرا طیل جواں
جیسے کہسار پہ دیو دار کے چلڑ

(سپاہی)

منفی اعتبار سے راشد کا نقطہ نگاہ خود کشی یا فرار پر متوجہ ہوتا ہے۔ خود کشی کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، یہاں فرار کے متعلق کچھ کہتا ہے۔ راشد نے فرار کے جذبے کو نہایت شدت سے محسوس کیا ہے اور اسے نہایت خوب صورتی سے شعریت میں منتقل کیا ہے۔ ”اتفاقات“، ”ظلم جاوداں“، ”ہونٹوں کا لمس“، ”شاعر در ماندہ“، ”قص“، ”بے کراں رات کے سناٹے میں“ اور ”شرابی“ منفی فرار کی بہترین مثالیں ہیں۔ شاعرانہ خلوص کے اعتبار سے بھی اور شاعرانہ دیانت داری کے لحاظ سے بھی۔ اس نے اپنی بے بسی میں مشرق کی بے بسی پائی ہے۔ اس بے آہنگ نظام حیات کا مطالعہ کیا ہے اور اس حقیقت کو واضح طور پر بیان کر دیا ہے۔ راشد کا واحد مکلم جب تاریخ کے اس تیز بہاؤ کو دیکھتا ہے، جب ارض مشرق کی المناک موت کے سانچے پر غور کرتا ہے تو اس کی روح غم سے لبریز ہو جاتی ہے، اس کی روح کا اضطراب شدت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ فرار کا راستہ تلاش کرتا ہے اور اس راستے پر وہ خودی

کی کسی موہوم قدیل سے روشنی طلب نہیں کرتا۔ اسے خوب معلوم ہے کہ یہ قدیل اب کبھی روشن نہیں ہو پائے گی۔ وہ کسی موہوم اور غیر متعین دور کو کی جھوٹی خوشی سے بھی اپنے آپ کو دھوکا نہیں دینا چاہتا۔ فطرت پرستوں کے مانند وہ قدرت کے خوب صورت نظاروں کو بھی اپنا ذہن بجاوہاویٰ بنانے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ انسانی تخلیق کے اس بے پناہ جذبے کو اپناتا ہے جس کی تکمیل جنسی آسودگی سے ہوتی ہے۔ موت قریب ہے، وقت کم ہے اور اس فتنی ہوئی زندگی کا اس سے بہتر مصرف اور کیا ہو سکتا ہے کہ اُسے محبوب کی نرم نرم بانہوں میں گرا دیا جائے۔

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس

اور پھر لمبے طویل

جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد

میں نے جواب تک بسر کی ہی نہیں

(ہونٹوں کا لمس)

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت

اب رہنے دے

اپنی آنکھوں کے طلسم جاوداں میں بنے دے

.....

وقت کے اس مختصر لمبے کو دیکھ

تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا

بھیل کر خود بے کراں ہو جائے گا

.....

چند لمحوں کے لیے آزاد ہوں

تیرے دل سے اخذ نور و نعمت کرنے کے لیے

زندگی کی لذتوں سے سبب بھرنے کے لیے!

(طلسم جاوداں)

اتفاقات کو دیکھ

اس زمستان کی حسین رات کو دیکھ

تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

(اتفاقات)

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں

(رقص)

فن، شراب اور عورت! — راشد نے اپنے واحد شکم کے لیے فرار کی جو صورت پیدا کی ہے اس سے وہ مطمئن نہیں۔ وہ اس تاریخی غم کو جو اس کی روح میں خوابیدہ تیرگیوں کی طرح بس گیا ہے، بھلانا چاہتا ہے، لیکن اسے معلوم ہے کہ وہ اس میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ ہر لحظہ اُسے یہ اندیشہ رہتا ہے کہ رقص گاہ کے چور دروازے سے کہیں زندگی اندر جھانک کر اُسے دیکھ نہ لے۔ ایک حسین اور اجنبی عورت کے ساتھ رقص کرتے ہوئے بھی وہ یہ جانتا ہے کہ راحت یہاں بھی نہیں ہے۔ جس خوشی کو وہ ڈھونڈنے آیا ہے وہ یہاں بھی نہیں:

جاتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں

تجھ سے ملنے کا پھر امکان بھی نہیں

تو مری اُن آرزوؤں کی مگر تشیل ہے

جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک!

(رقص)

ورنہ اک جام شراب ارغوان

کیا بھاسکتا تھا میرے سینے سوزاں کی آگ

(شرابی)

یہ فرار کی حلی صورت ہے۔ اس شخص فرار کے لیے اگر راشد نے جنسی آسودگی کو منتخب کیا ہے تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہندوستان جیسے شریف ملک میں جنسی آسودگی کو بہت بری

نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ فاقہ پرستی خواہ کسی رنگ میں ہو یہ نظرِ استہسان دیکھی جاتی ہے، بلکہ زیادہ فاقہ کرنے والے کو معاشرت میں ایک ممتاز حیثیت دی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے ملک میں جہاں فاقہ پرستی قومی شعار بن چکی ہو، جنسی فاقہ پرستی کس خطرناک حد تک بڑھی ہوگی۔ بقول راشد:

آہ انسان کہ ہے وہموں کا پرستار بھی
حسن بے چارے کو دھوکا سادیے جاتا ہے
ذوقِ نقد لیس پہ مجبور کیے جاتا ہے —

(حزنِ انسان)

”مکافات“ میں راشد نے ہندوستانی لوجوانوں کی جنسی بھوک کا تجزیہ جس انداز سے کیا ہے اُس کی نظیر بہت کم ملے گی:

زبانِ شوق بنایا نہیں نگاہوں کو
کیا نہیں کبھی وحشت میں بے نقاب انھیں
خیال ہی میں کیا پرورش گناہوں کو
کبھی کیا نہ جوانی سے بہرہ یاب انھیں
اب اس ضبط کی سزا بھی بھگتیے:
یہل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک (ہر سے لبریز ہے شباب مرا

اور —

پیامِ مرگِ جوانی تھا اجتناب مرا
یہ ضبط اور یہ اجتناب جو ہمارے بزرگوں کی روحانیت کے طفیل ہماری گھٹی میں پڑا ہوا ہے،
لاکھوں جوانوں کے شباب کو زہر آلود کر چکا ہے۔ اس اجتنابِ نفس کے ردِ عمل کی مہیب مگر
چچی داستان ایک داخلی واردات کی صورت میں راشد کی زبان سے سنیے:

لو آگئی ہیں وہ بن کر مہیب تصویریں

وہ آرزوئیں کہ جن کا کیا تھا خوں میں نے

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
ملاؤں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟

راشد کے ہاں منفیت کا رنگ غالب ہے اور یہ منفیت عکس ہے اس نظام زندگی کا جو شاعر نے
موجودہ دور سے ورٹے میں پایا ہے۔ جہاں تک یہ منفیت گرد و پیش کے حالات کی آئینہ دار
ہے، ہم اُسے جھٹلا نہیں سکتے نہ اس کی تھٹھک کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر شاعر کی نگاہ صرف منفیت
تک محدود ہے تو یہ ایک خطرناک قسم کی یاسیت ہوگی اور ایک رجعتی میلان کی حامل۔ لیکن
راشد کے ہاں اس منفیت کے بین السطور تعمیر نو کا خیال بھی اسی شدت کے ساتھ موجود ہے
بلکہ ایک طرح سے یہ اس منفیت اور فرار کا ردِ عمل ہے۔ شاعر ایک ایسی کائنات کا طالب ہے
جس میں اہرمن اور یزداں کے جھگڑے ہمیشہ کے لیے چکاویے جائیں، جہاں مشرق اور
مغرب کے درمیان مابہ الامتیاز اُٹھ جائے، جہاں زندگی کے تحفہ خواب کے نیچے ”بوئے
مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی“ نہ ہو:

جس کی رخت دیکھ کر خود ہنس یزداں ہے چور
جس جگہ اہریموں کا بھی نہیں کچھ اختیار
مشرق و مغرب کے پار
زندگی اور موت کی فرسودہ شاہراہوں سے دور
جس جگہ سے آسمان کا قافلہ لیتا ہے نور
جس جگہ ہر صبح کو ملتا ہے ایمائے ظہور
اور بے جاتے ہیں راتوں کے لیے خوابوں کے جال

(داد کی پہاں)

یہ ظاہر یہ فلسفہ حیات محض تصور پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن راشد آسمان کی نیلا ہٹوں ہی میں
پرداز کرتا نہیں چاہتا۔ وہ اس آسمانی نور کو زمین پر بکسیرنا چاہتا ہے۔ راشد اور اس کے رفقا کا

مرکزی خیال محبت ہی ہے جہاں سے ہجی شاعری کی ابتدا ہوتی ہے۔ وہ محبت جو انسان اور انسان کے درمیان ایک ابدی رشتے کی طرح قائم کی جاسکتی ہے اور جس کے بغیر زندگی کی بحیثیت اور شقاوت کبھی ختم نہیں ہو سکتی۔ راشد کا اپنا رجحان نہ انفرادیت کی طرف ہے نہ اجتماعیت کی طرف۔ انفرادیت کی خوفناک تنہائیاں شاعر کو پسند نہیں اور اجتماعیت جو فرد ہی کو بلندی کے انتہائی نقطے پر پہنچانے کی ایک کوشش کا نام ہے، اُس میں بے شمار رخنے اور پیچ نظر آتے ہیں۔ پھر وہ کون سا نظام زندگی ہے جس میں یہ زہر موجود نہ ہو؟ زندگی کے اس دوراے پر پہنچ کر اُس نے بشریت کے دامن میں پناہ لی ہے۔ یہ فلسفہ حیات نیا نہیں لیکن اس کی بنیادی سچائی اور کشش سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ راشد کی شاعری کا منبع یہی ایک نقطہ، یہی ایک مرکز ہے — وہی مرکب قدیم یعنی انسانی محبت۔ وہ انسان اور انسان کے درمیان محبت چاہتا ہے اور ان تمام چیزوں کو فنا کر دینے کا حافی ہے جو اس کی راہ میں حائل ہیں — یزداں بھی اور اہرمن بھی۔ ہم میں سے اکثر اسے ناقابل عمل سمجھیں گے جیسا کہ موجودہ دور کی زندگی نے نمایاں کر دیا ہے، لیکن راشد اسی میں انسان کی نجات سمجھتا ہے:

ایک سودا ہی سہی آرزوئے خام سہی
ایک بار اور محبت کر لوں
ایک انسان سے اہلت کر لوں

(جرأت پرواز)

مرا می چاہتا ہے ایک دن اس خواب ہمیں کو
حجابِ فن و رقص و نغمہ سے آزاد کر ڈالوں
ابھی تک یہ گریزاں ہے محبت کی نگاہوں سے
اسے اک حکیر انسان میں آباد کر ڈالوں
(خواب آوارہ)

○○○

بازدید 'ماورا' میں کرشن چندر کے 'تعارف' پر

یوں تو یہ پورے کا پورا مضمون جہاں ن.م. راشد پر تنقید ہے وہاں کرشن چندر کی تردید بھی۔ لیکن پھر بھی اس مشہور مصنف کے لکھے ہوئے تعارف پر اتنی نظر ڈال لینا ضروری ہے کہ اس کی ذات پاٹ واضح ہو جائے۔
کرشن چندر آغا میں کہتا ہے:

”تاریخی اعتبار سے شاعری کی دو قسمیں ہیں۔ ایک قسم کے شاعر وہ ہیں جو ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات، الفاظ اور معانی استعمال کرتے ہیں اور اگر ہو سکے تو ہر ممکن کوشش سے اس حلقے کے اندر رہ کر اعتبار کی نئی پہنائیاں اور نئے اسلوب بیان تلاش کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعر وہ ہیں جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ماضی کے سلسل کو چیرتی ہوئی ہمارے دلوں میں اتر جاتی ہے۔“

دوسری قسم کو پہلے لیجیے۔ اس تعریف کے دو جزو ہیں، پہلا جزو یہ ہے:
”جن کی آواز گویا کسی نئے افق سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔“

یہ تعریف ہر شاعر کی شان میں استعمال کی جاسکتی ہے ”گویا“ نے تو اس کو اتنی وسعت دے دی ہے کہ جس کا بیان نہیں۔ اسی تعریف کا دوسرا جزو یہ ہے:

”ماضی کے تسلسل کو چیرتی ہوئی“۔

اس کے تین مفہوم ہو سکتے ہیں:

- (۱) اس پر ماضی کا کوئی اثر نہیں ہوتا، کیوں کہ وہ اس طرح چیرتی ہوئی آتی ہے جیسے قیمتی کپڑا کاٹتی ہے۔
- (۲) اس پر ماضی کا پورا پورا اثر ہوتا ہے کیوں کہ وہ ماضی کی پوری سیاحت کر کے آتی ہے۔
- (۳) اس پر ماضی کی صرف اچھی باتوں کا اثر ہوتا ہے کیوں کہ ماضی کے تسلسل کو چیرتے وقت وہ اچھی باتوں کا انتخاب کرتی رہتی ہے۔

مختصر یہ کہ دوسری قسم کی تعریف میں ہر شاعر داخل کیا جاسکتا ہے۔

یہی حالت شاعری کی پہلی قسم کی تعریف کی بھی ہے۔ اس تعریف کا یہ فقرہ ”ماضی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تاثرات اور معانی“ بچے مفہوم میں بہت گنجائش رکھتا ہے، کیوں کہ الفاظ وہ چیز ہیں جو ہم ماضی کی وراثت میں پاتے ہیں۔ اگر ہم کسی لفظ کو ماضی کے رشتے سے کاٹ کر بالکل جدا کرنا چاہیں تو یہ ناممکن کوشش ہوگی۔ یہی حالت تاثرات اور معانی کی ہے۔ کوئی معنی یا کوئی تاثر سو فیصدی نیا ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ ان دسمتوں کو پیش نظر رکھ کر مذکورہ بالا تعریف میں اتنی گنجائش ہے کہ جس شاعر کو چاہو، اس میں داخل کر دو۔ کرنے والے شوق سے یہ کر سکتے ہیں کہ ایک شاعر کو پہلے ایک قسم میں داخل کریں اور پھر جب چاہیں نکال کر اس کو دوسری قسم میں داخل کر دیں۔

آگے چل کر کرشن چندر لکھتا ہے:

”ناخیر اور اسلوب بیان، فکر اور لباس کا وہ آہنگ اور احتراز جو راشد

کے یہاں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔“

ادب کی دنیا میں کسی چیز کو بدرجہ اتم کہہ دینا کرشن چندر ہی کی امت ہے۔

کرشن چندر ایک اور جگہ کہتا ہے:

”راشد نے داخلی اور خارجی دونوں لحاظ سے صدیوں کے فرسودہ

راستے کو چھوڑ دیا۔ روایت کو بھی اور ہنگامی اور اعصابی شاعری کو بھی
جواب غالباً حلفہ پیدا کرنے کے سوا کسی کام کی نہیں۔“

سوال پیدا ہوتا ہے کہ ”صدیوں کے فرسودہ راستے“ اور ”ہنگامی اور اعصابی شاعری“ سے کیا
مراد ہے؟ اور ان سوالوں سے اہم سوال یہ ہے کہ اس دعوے میں ”غالباً“ سے کیا مراد ہے؟
یعنی تاکہ دعویٰ کرنے والا اقرار کر رہا ہے کہ میں نے اس مسئلے پر کافی غور نہیں کیا ہے؟
راشد کی شاعری اگر حلفہ کے کام نہیں آسکتی ہے تو پھر کس کام آسکتی ہے؟
کرشن چندر ایک اور جگہ کہتا ہے کہ راشد:

”... کے خیال میں ارض مشرق کی روح اگر سر نہیں چکی ہے تو قریب
مرگ ضرور ہے... اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں، اب
اسے مری جانا چاہیے۔“

ارض مشرق! جو قطب شمالی سے لے کر بحر ہند تک اور بحر الکاہل سے لے کر کوہستان پورال
اور بحر احمر تک پھیلا ہوا ہے جس میں ایک طرف روس کی آزاد ریاستیں ہیں تو دوسری طرف
جاپان کی فوجی حکومت اور چین اور ہندوستان کی قوم پرست انگلیں۔ پھر ارض مشرق کی
روح!! ارض مشرق وہ جگہ ہے جو سات ہزار برس سے علوم و فنون، صنعت و حرکت کا
سرچشمہ ہے، جہاں انسان کی ہستی اور زندگی کی حقیقت پر غور و فکر ہوا، زندگی کے فارمولے
دریافت ہوئے اور کامیابی سے عمل میں لائے گئے۔ عالم، مہندس، فلسفی، شہنشاہ، فاتح،
شاعر، مصلح اور انسانیت کے خادم اور محسن گزرے، آرٹ اور ادب کے امر شاہکار پیدا
ہوئے۔ آج مشرق کے تمدن کے اثرات دنیا کے ہر تمدن کی بنیادوں میں پیوست ہیں۔
اس ارض مشرق کی روح کا کیا تذکرہ۔ رشید کو اس کی جغرافیہ اور تاریخ تک کا احساس
نہیں۔ اگر محض روادری میں بلکہ اپنی نفسانی خواہش کی نکاسی کے لیے ایک آڑ بنانے کو اس
کی زبان سے ایک فقرہ نکل گیا کہ ”مشرق کا خدا کوئی نہیں“ تو اس کا مطلب یہ ہو گیا کہ وہ
مشرق پر اتنا غور و خوض کر چکا ہے کہ اس کی روح کے بارے میں کوئی فیصلہ کر سکتا ہے؟ اگر
راشد نے مشرق کا سرسری جائزہ بھی لیا ہوتا تو پھر وہ دوسری طرح کی باتیں کرتا اور جو کہتا وہ

دوسرے انداز میں کہتا۔ راشد نے تو خیر، کرشن چندر کو بھی اس بات کا احساس نہیں ہوا کہ ”ارض مشرق کی روح“ کتنا وزنی فقرہ ہے۔ اگر وہ اس کا وزن جانتا تو اس نتیجے پر پہنچتا کہ اس کا ارض مشرق کی روح کی شان میں یہ کہنا ”اب اسے مر ہی جانا چاہیے“ جغرافیائی، تاریخی، اقتصادی، سیاسی، تمدنی، معاشرتی، ادبی، فنی اور صنعتی ہر لحاظ سے لایعنی ہے۔ تاج محل، الیورا، اجنتا، ہندوستانی موسیقی اور رقص، اسلام، ہندومت اور بدھ مت کے اثرات اور اردو زبان وغیرہ روپ بدل سکتے ہیں لیکن فنا نہیں ہو سکتے ہیں۔

’خودی‘ کے لفظ پر کافی بحث آچکی ہے، اب دیکھیے کرشن چندر اس کے بارے میں کیا کہتا ہے:

”راشد کو کسی نام نہاد خودی کا ذمہ نہیں، وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ شے لطیف اب مشرق میں نایاب ہوتی جا رہی ہے۔“

”ذاتی خودی تو کم و بیش ہر شخص میں موجود رہتی ہے۔ اس کے بغیر زیست ممکن نہیں۔ لیکن یہ ”طیشانی ہوئی نسبی سی خودی کی قدیل“ ایسی نہیں کہ حعلہ جوالہ بن کر بھڑک اٹھے اور مشرقی روح کے ویرانوں اور سنگین تاریکیوں میں اُجالا کر دے۔“

اس طولانی تفسیر کی شان میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ اس کا کوئی مفہوم نہیں ہے۔

ایک بحث کرشن چندر نے یہ ثابت کرنے کے لیے کی ہے کہ راشد میں انفرادیت اور اجتماعیت نہیں ہے لیکن ’بشریت‘ ہے۔ اس بحث کی بنیاد صرف اتنی سی بات ہے کہ راشد نے کہہ دیا کہ ”ایک انسان سے الفت کر لوں“ یعنی اس نے عورت کے لفظ کے بجائے انسان کا لفظ استعمال کر لیا ہے۔ اس بحث میں کرشن چندر نے ’بشریت‘ کا لفظ اسی سوجھ بوجھ سے استعمال کیا ہے جس سوجھ بوجھ سے راشد نے ’خودی‘ کا لفظ استعمال کیا ہے، یعنی دراصل اس جگہ اس کے کوئی معنی نہیں۔

کرشن چندر نے دو بحثیں بڑی دل چسپ کی ہیں۔ ایک کا مفہوم تو یہ ہے کہ موجودہ دور کا ہر بڑا شاعر مبہم ہوتا ہے۔ مطلب کہنے کا یہ ہے کہ چوں کہ راشد بھی مبہم ہے اس لیے وہ بھی بڑا شاعر ہے۔ دوسری بحث یہ ہے کہ راشد کی شاعری اس قسم کی شاعری ہے جس میں شاعر خود

اپنے دماغ کا نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے۔ راشد کے مبہم ہونے پر مفصل بحث آچکی ہے۔ ری دوسری بات، سو اگر راشد کی شاعری ایسی ہوتی تو پھر اس کی نفسیاتی علتوں کو دریافت کرنے کے لیے ہم کو تجزیہ کرنے کی ضرورت نہ ہوتی۔ وہ عورت کو جس نگاہ سے دیکھتا ہے اس کا پتا لگانے کے لیے ہونٹوں کو کریدنے کی حاجت نہ ہوتی۔ اسی طرح ایذا طلبی اور ایذا دہی کی علتوں کو دریافت کرنے کے لیے اور ماورا کی خواہش کی بنیاد اور قوی جذبے کے پھٹے پن کا سبب تلاش کرنے کے لیے کد کاوش کی ضرورت نہ پیش آتی۔ دراصل راشد اپنی ذات کی حقیقت کھولنے کے بجائے تمام لوگوں کی طرح اپنے عیوب پر رنگین پروے ڈالنے کی کوشش کرتا ہے جیسا کہ اس کی بیانہ بازیوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ اور کہیں کہیں تو راشد دھوکے بازی کے جرم کا باقاعدہ ارتکاب کرتا ہے، جیسا کہ لفظ "خودی" کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے۔

ایک جگہ کرشن چندر راشد کی شاعری کے لیے ایک نظریہ یوں ڈھالتا ہے:

”راشد کی شاعری میں اس اعصابی ٹکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساس کتری کا پتلا ہے جو صدیوں سے ارض مشرق پر طاری ہے۔“

”ہمالتا ہے“ کے دو معنی ہو سکتے ہیں:

- (۱) راشد کو تو احساس نہیں ہے کہ مجھ میں یہ عیوب یعنی اعصابی ٹکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھا ہوا احساس کتری ہیں۔ وہ تو سمجھتا ہے کہ میں بہت معقول اور معتدل انسان ہوں اور صحیح راہ پر جا رہا ہوں۔ لیکن نقاد اور ہوشیار لگا ہیں اس کی باتوں کی تہ میں اتر کر ان عیوب کو دیکھ لیتی ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے فلموں کی کہانیوں، رسالوں، اخباروں کے افتتاحیہ اور تقریروں میں نقادان عیوب کو دیکھ لیتا ہے۔ اگر کرشن چندر کا مطلب یہی ہے تو پھر اس سے اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔
- (۲) راشد جان بوجھ کر ارض مشرق کی تصویر کشی گھناؤنے رنگ سے پیش کرتا ہے تاکہ لوگ گمن کریں اور ارض مشرق کی اصلاح کی یا ”موت“ کی کوشش کریں۔ یعنی راشد کا نقطہ نظر اس گھناؤنے پن سے متاثر نہیں ہے بلکہ سچی کسوٹی کی طرح عیوب کو پرکھتا رہتا ہے۔

اگر کرشن چندر کا مفہوم یہ ہے تو مذکورہ بالا تمام بحثیں اس بات کی تردید کرتی ہیں۔ راشد ایذا دہی اور ایذا طلبی کا ایسا نادانستہ شکار ہے کہ وہ اپنے عیوب کو خیر یہ انداز میں بیان کرتا ہے۔ اپنے خیالات اور جذبات کے تضاد سے بالکل ناواقف ہے۔ اگر غیر نقاد اس کے کلام کو پڑھے تو اس کے ناقص جذبات کے بہاؤ میں بہہ جائے گا۔ اور اگر پڑھنے والے کے جذبات استوار نہیں ہیں تو وہ تنہا پرستی اور اسی قسم کی ادنیٰ علتوں سے قریب ہو جائے گا۔ صرف گہری نگاہ کا شخص جو اپنا ذاتی پختہ معیار رکھتا ہو، راشد کے عیوب کو پکڑ سکتا ہے اور ایسے لوگ بہت کم ہوتے ہیں۔

کرشن چندر کی ادبی مدح سرائیاں اس قسم کی ہیں:

تین سو سال کی ذلت کا نشان

ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوی کوئی

اس کی مدح سرائی میں کرشن چندر کہتا ہے:

”اس بے پناہ گہری طغی کا جواب نہیں۔“

طغی کے لیے ظرافت ضروری ہے۔ مذکورہ بالا فقرے میں ظرافت کا نام و نشان تک نہیں۔ یہ ایک دعویٰ اور ایک فیصلہ ہے۔ اگر یہ طغی ہو سکتا ہے تو پھر ڈاکٹر کا مریض سے یہ کہنا کہ ’اب تمہارا کوئی علاج نہیں‘ بھی گہرا جواب طغی ہو سکتا ہے۔

ایک جگہ کرشن کہتا ہے:

”راشد نے اپنی شاعری کی ابتدا وہاں سے کی ہے جہاں بہت سے

شاعر اپنی شاعری کو ختم کر دیتے ہیں، یعنی ”اثر شام“، ”زندگی“۔ اک

زہر بھرا جام۔“

کرشن چندر جس طرف اشارہ کر رہا ہے وہ یہ بند ہے:

سوچتا ہوں کہ ابھی رنج سے آزاد ہے وہ

واقف درد نہیں خوگر آلام نہیں

سحر میں اس کی اثر شام نہیں زندگی اس کے لیے زہر بھرا جام نہیں

زندگی میں اثر شام ہونا یعنی انسان کا خوگر آلام ہونا اور چیز ہے اور زندگی کا سراپا غم یعنی ”زہر بھرا جام“ بن جانا دوسری چیز۔ پہلی چیز میں بیماریاں، اولاد کا غم، نگر روزگار وغیرہ داخل ہیں۔ یہ تجربے انسان میں جنگلی پیدا کرتے ہیں۔ دوسری چیز میں حد سے زیادہ بد نصیبی داخل ہے جو دماغ کا رس چس لیتی ہے، امنگوں کو فنا کر دیتی ہے اور انسان کو بے لاگ غور و فکر کے لیے بیکار کر دیتی ہے۔ ان دونوں چیزوں میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ پہلی چیز اس جگہ بر محل ہے، لیکن دوسری چیز بالکل بے محل۔ نہ تو محبت کے لیے ایسی سخت منزل سے گزرتا ضروری ہے اور نہ کوئی انسان اپنے معشوق کے لیے ایسی سخت تکلیفوں کا خواہش مند ہو سکتا ہے جو اس کی زندگی کو زہر بھرا جام بنادیں۔ راشد نے ”زہر بھرا جام“ کا تذکرہ اس جگہ صرف اس وجہ سے کیا ہے کہ اثر شام اور خوگر آلام کے بعد یہ قافیہ ذرا چپکٹا ہوا نظر آتا ہے۔

اردو کے سب پرانے شاعر دلی سے لے کر آرزو تک شاعری کو اثر شام سے شروع کرتے آئے ہیں اور ایک شاعر بھی ایسا نہیں گزرا ہے جس نے اس منزل پر پہنچ کر شاعری ختم کر دی ہو، بلکہ میر نے تو ”زہر بھرا جام“ کی حد پر جا کر شاعری شروع کی اور اس منزل میں بے لاگ نگاہ پیدا کی۔

راشد کے یہاں ”اثر شام“ اور ”زہر بھرا جام“ کا احساس ان اساتذہ کے مقابل میں محض برائے نام ہے۔

اس سلسلے میں کرشن چندر نے جو فقرہ کہا ہے کہ ”راشد نے شاعری کی ابتدا وہاں سے کی جہاں بہت سے شاعر اپنی شاعری کو ختم کر دیتے ہیں“ بالکل بے سر و جہ کی بات ہے۔

درحقیقت کرشن چندر نے راشد کو جس طرح بہت بڑا شاعر ثابت کیا ہے اسی طرح جس شاعر کو چاہو دنیا کا سب سے بڑا شاعر ثابت کر دو۔

○○○

راشد راشد (خصوصی گوشہ)

شاہ رخ ارشاد

فارسی سے ترجمہ: حمیدین فراقی

پاکستان کا ایک شوریدہ سرشاعر

راشد پاکستان کے نمایاں شاعروں کے طور پر معروف ہیں اور ان کی شاعری کا خوب صورت ترین حصہ وہ ہے جو بیرونی قوا کی ایران میں مداخلت اور تصرف سے متعلق ہے۔

اب کی بار ہم (آپ کو) ایک ایسے شاعر سے متعارف کر رہے ہیں جو ایک دور کے ملک کا بچہ ہے اور خوش لہجہ سخن سرا ہے۔ ایک ایسے صحرائی پرندے کی مانند جو پہلوؤں کے ہجوم میں جادو بھری آواز میں نغمہ سرا ہوتا ہے۔ اچانک اپنی زبان کھولتا ہے اور سب کو اپنے دل پذیر نغموں کی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔

ان کا نام... راشد ہے۔ وہ ہمارے برادر اور دوست ملک پاکستان سے آئے ہیں اور اب تہران میں اقوام متحدہ کے دفتر میں ایک سربراہ کی حیثیت سے کام کر رہے ہیں۔ ان کی صحبت خوش فہمی اور وجد و نشاط پیدا کرتی ہے اور جب وہ فارسی کی میٹھی زبان کو اردو کے دلنشین لہجے میں آمیز کرتے ہیں تو ایک ایسی بے جوش و رحمت ہمارا لہجہ پیدا کرتے ہیں کہ آدمی بے اختیار ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے اور گھنٹوں ان کی دلکش ہاز گشت سنتا ہے۔ انھیں ایک مدت سے ایران اور اہل ایران سے عشق ہے اور اس آتشیں عشق کے جلو میں انھوں نے بڑے دلکش نغمے تراشے اور غزلیں اس افسانہ خیز اور خواب پرور سرزمین پر نگار کی ہیں۔ وہ پاکستان کے نمایاں شاعروں کے نام سے

مشہور ہیں کیوں کہ انھوں نے اپنی شاعری اور اپنے لطیف احساسات و افکار کو نئے رنگ و قالب سے مرتب کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی خوب صورت ترین غزلیں ہمیشہ فارسی کی شیریں شاعری سے فیضان اندوز ہیں اور ایک بکراں سمندر کی طرح معانی کی وسعت پہلو میں لیے ہوئے ہیں۔

اردو ان کی شاعری کی رکی زبان ہے لیکن فارسی کلمات ان کی شاعری کو روح عطا کرتے ہیں۔ جس زمانے میں وہ اقوامِ متحدہ کے شعبہ اطلاعات میں کام کرتے تھے، ایک بار شکاگو یونیورسٹی کے طالب علموں نے ان سے ان کے تصورات شعر اور ان کی شاعری کی زبان کے بارے میں ایک انٹرویو کیا جو کہیں شائع نہیں ہوا۔ تاہم اس یونیورسٹی کے شعبہ ادبیات شرقی کے تمام طالب علموں کو فارسی کے پُرکشش اسلوب کے زیر اثر معاصر اردو شاعری سے متعارف کرنے کے ضمن میں بڑا کارآمد ثابت ہوا۔ خود راشد بڑی عاجزی سے کہتے ہیں:

”ایمان اور اس کے ادب سے میرا عشق میرے اشعار میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں نے آپ کی زبان میں بہت کم شاعری کی ہے اور اپنے پسندیدہ مضامین کو زیادہ تر اردو میں بیان کیا ہے لیکن کیا کروں کہ اردو زبان بھی درحقیقت فارسی کے شیریں لفظوں سے بھری پڑی ہے اور اس حوالے سے کبھی کبھی مجھ کو ختم بھی کیا جاتا ہے کہ میری زبان فارسی کیوں ہے اور میری شاعری میں فارسی کلمات اور تعبیرات کی کثرت کیوں ہے۔ اس لحاظ سے مجھ پر لگایا جانے والا الزام آپ کے ان عظیم شعرا کے ایک گروہ پر لگائے جانے والے اتہام سے مماثل ہے جنھوں نے ان کی شاعری ہی میں نہیں بلکہ بہ کثرت عربی کلمات سے استفادہ کیا ہے۔“

ایمان صرف ان کی شاعری ہی میں نہیں بلکہ ان کے وجود، ان کی روح، ان کی زبان اور ان کے اخلاق میں گھلا ہوا ہے اور اگرچہ انھوں نے اعلیٰ تعلیم معیاشیات اور انگریزی میں ادب لائے پور یونیورسٹی سے حاصل کی ہے لیکن اس کے ساتھ انھوں نے گورنمنٹ کالج لاہور سے ادبیات فارسی میں بی۔ اے بھی کیا۔ لاہور میں انھوں نے رسالہ ”شاہکار“ اور اسی طرح کالج کے ادبی میگزین کی ادارت کی۔ اس کے علاوہ دو اور ادبی رسالوں کی اشاعت میں بھی معاون رہے کہ

ان میں سے ایک خوب صورت فارسی نام کا حامل 'گلستان'۔

آئیے ان سے مزید واقفیت حاصل کریں۔ شعری زبان میں جہاں وہ زندگی، ہوس، لذت اور حیات کے عقدوں کے بارے میں بات کرتے ہیں، کون یہ دھوی کر سکتا ہے کہ وہ اس مشکل مرحلے میں چوری چھپے حیات کے غم کدوں سے باہر آگئے ہیں اور عقدوں کی گرہ کشائی کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں عارفانہ رنگ کا خاص طغیاں پایا جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ شوق اور رندی کا مظہر ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ دلکش عارفانہ مضامین اور عصری احساسات کے احتراز سے عبارت ہے۔ ان کا ہنر غزل میں خاصی تشنگی رکھتا ہے اور ان کی بہترین غزلوں انعام، خودکشی، بلبل، ساقی، تھول، رقص، نقش فریاد اور دیگر خوب صورت نظموں میں ایک روحانی حالت، زندگی کے نئے زاویہ نگاہ سے جڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ شاعر ان میں سے اکثر میں زندگی کی طغی و غایت اور انسانی جدوجہد کی توجہ میں سرگرم نظر آتا ہے اور جنگ کے نفاق، استعماری تسلط، غیر اخلاقی و غیر قانونی دخل اندازی، مکر و فریب اور دنیا کے اکثر علاقوں میں نظر آنے والے شدید مصائب مثلاً غربت، بھوک، پس ماندگی وغیرہ پر دکھ اور کرب محسوس کرتا ہے اور لاکھوں خاموش فریادوں کے ہمراہ اپنی شاعری کے خوب صورت قالب میں ناپسندیدگی اور انتہاء کی آواز بند کرتا ہے۔ گویا وہ جنوں میں بیداری پیدا کرنے کے لیے خود کو مکلف محسوس کرتا ہے۔ اس خاص روحی کیفیت کا ایک سبب بلا تردید یہ ہے کہ راشد خود پاکستانی ہیں اور انھوں نے استعمار اور استعماری فریب کاریوں کو جھٹلایا ہے اور استعمار زدہ قوموں کے عمومی غصے اور نفرت کو اپنے وجود کے تار و پود میں محسوس کیا ہے اور بعد ازاں وہ دنیا کے عظیم ترین مرکز میں برسر کار رہے ہیں جو انسان کے آفاقی نصب العینوں کے حصول کے لیے یعنی سیکڑوں سال سے انسان پر حاوی غربت، استعمار، نامہ صفانہ رویوں، گھٹن اور بے چینی کے خاتمے کے لیے کوشاں ہے۔ ایک آزاد منش شاعر کے سوانح حیات کا بیان (کتنا) دلکش ہے جو ۱۹۶۰ء کے ایک روشن دن لاہور کے شمال میں واقع ایک چھوٹے سے کوہستانی شہر میں جس کی آبادی پانچ چھ ہزار نفوس سے زیادہ نہ ہوگی، پیدا ہوا اور اب اپنے منہی و مخالف کی انجام دہی کے لیے تقریباً تمام دنیا گھوم چکا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنے شعری وجدان اور اپنی روحانی لطافت کی تکمیل کرتا رہا ہے۔ عجیب اتفاق ہے کہ اس چھوٹے سے شہر کا نام جس میں وہ پیدا ہوا اکال گڑھ ہے — یعنی وہ شے جسے فارسی میں جاویدان (دائم آباد) کہتے ہیں۔

خیر چھوڑے، آئیے دیکھیں خود راشد اپنے بارے میں کیا کہتے ہیں:

”اب کے میں دوسری بار ایران آیا ہوں اور پچھلے پانچ چھ ماہ سے آپ کے ملک میں رہ رہا ہوں۔ پہلی بار دوسری عالمی جنگ کے دوران جب ابھی پاکستان اور ہندوستان دو الگ الگ ملک نہیں بنے تھے، میں ایران، عراق، فلسطین، مصر اور مشرق وسطیٰ میں ہندوستان کا افسر تعلقات عامہ تھا اور اُس وقت میرے کام کا مرکز ایران تھا۔ سو میں دو سال اس ملک میں رہا۔“

پھر راشد ہندوستان، سیلون اور قاہرہ چلے گئے لیکن ایران کے اسی مختصر قیام کے دوران انھوں نے ہمارے ملک میں غیر ملکی فوجوں کے استعماری حربوں اور ان کی تکلیف دہ رفتار و حرکات کا مشاہدہ کیا اور اتنا دکھنے ان کے وجود کا احاطہ کر لیا۔ ایک قدیم و ر خوب صورت ملک پر جس کی محبت س لہا سال سے ان کے دل میں پیدا ہو چکی تھی، استعمار، استحصال اور غیر ملکیوں کے تسلط اور خوف کی پیدا کردہ فضا کی شکل ان کے تصور میں زندہ ہو گئی تھی۔ اس صورت حال نے ان کے اندر ایک عجیب نفرت اور شے کو برا بھیننے کر دیا تھا۔ ان کے خوب صورت مگر مختصر شعری مجموعے ’ایران میں اجنبی‘ میں ان کے اس اندوہ و تاثر کے قابل قدر نمونے دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہمدردی اور محبت کا یہ وسیع احساس جو تمام استعمار زدہ قوموں میں موجود ہے، ان کو ترکی کی طرف گامزن کرنے کے لیے آج ان کے مائین ہکاری اور محبت کا باعث بن گیا ہے۔ ایران میں اجنبی نامی دلنشین کتاب میں شاعر کا تمام غم و غصہ ایک بڑی مؤثر نظم ’تماشاگر لالہ زار‘ میں ڈھل گیا ہے۔ اس نظم میں شاعر نے ’لالہ زار‘ نامی سینما میں بیٹھے ہوئے ان معصوم اور بے خبر تماشاخیوں کی نفسیاتی کیفیت بیان کی ہے جو وہاں ایک تفریحی فلم دیکھنے کے لیے جمع ہیں اور جو غیر ملکی فوجیوں کے بوٹوں کی آواز نہ صرف باہر سڑک پر سے بلکہ ہال کے اندر سے اور فلم میں بھی سن رہے ہیں اور ان کے ہونٹوں پر آئی ہنسی برف میں ڈھل جاتی ہے۔ انھوں نے یہ نقشہ بڑی خوبی سے کھینچا ہے۔ مجھے امید ہے کہ ایک دن راشد کی یہ خوب صورت چھوٹی سی کتاب شعر، شیریں فارسی میں ترجمہ ہو جائے گی اور کم از کم انجمن ایران و پاکستان دونوں قوموں کے روحانی اتحاد کے اہم مقصد کے پیش نظر اس کتاب کی اشاعت کا اہتمام کرے گی۔ راشد کی یہ نظم انگریزی تک میں ترجمہ ہو چکی ہے۔ راشد کا ایک اور شعری مجموعہ ’مادرا‘ بھی بڑا مشہور ہے۔

اقوام متحدہ کے دفاتر اور انجمنوں میں کام نے راشد کو شاعری اور زندگی دونوں میں استحکام بخشا۔

وہ چکارہ، پاکستان، واشنگٹن اور دیگر مراکز میں سالہا سال اسی منصب پر فائز رہے جس پر وہ اب ایران میں متمکن ہیں۔ ان کی وسیع آفاقی نظر جو جنگ، استعمار اور غربت کے خلاف ہے، ۱۹۵۲ء سے مختلف مقامات پر اقوام متحدہ کی تفویض کردہ ذمہ داریوں کے نتیجے میں کامل تر ہو گئی ہے۔ اب ایک بہت بڑے کشش اجتماعی نظریے کی تشریق دلاتی ہے یعنی ”ایشیائی قوموں کا اتحاد۔“ ایشیائی ایشیا کے لیے، اور شاید ان کی اس کیفیت نفسی کی سب سے مضبوط دلیل یہ رہی ہوگی جو انہوں نے بہ چشم سردی لکھی ہے کہ وہ عرب سے زیادہ انسان اب اس برعظیم میں زندگی بسر کرتے ہیں اور دیگر منطقوں میں آباد انسانوں کی مجموعی تعداد کے برابر (مگر) متحدہ مصائب و مشکلات میں گرفتار ہیں۔ ان کی خوب صورت نظم ”اسرائیل کی موت“ جو الگ سے نقل کی جا رہی ہے، بہت سے حقائق اور اسرار کی آئینہ دار ہے کہ شاید سوائے اس زبان کے جس میں وہ لکھی گئی ہے، قابل بیان نہ ہوگی۔

راشد جب اپنی شاعری میں موجود عشق اور عشقیہ مضامین کی بات کر رہے تھے، اپنی طالوی بیوی اور چہ بچوں کا ضمنا ذکر کرتے ہوئے معنی خیز انداز میں مسکراتے ہوئے گویا ہوئے:

”جب ہم جوان تھے تو ہمارے لیے فقط عشق اور عورت (اہم تھے) اور ہماری شاعری میں بھی یہ عشق تھا یا عورت، لیکن بعد ازاں دنیا دیکھی اور زندگی کے صدمہ ہارنگ اور عظیم تر اور بزرگ تر عشق و عین نگاہ میں آئے اور یوں اجتماعی احساسات اور انسانی عواطف ہماری شاعری میں سامنے آئے اور اب اپنے عہد کی شاعری کی انسانی مسئولیت یعنی شعر برائے خدمت انسانیت کے سوا ہمیں کچھ نہیں سوجھتا۔“

اور شاعری کی مسئولیت کی انجام دہی کے ضمن میں ان کی آرزوئیں ایک لطیف نظم ”تمنا کے بازو“ میں بہ خوبی آئینہ ہوتی ہیں۔ ہمارے پارگرا می فریدوں گرگانی نے جنہوں نے راشد کی ”اسرائیل کی موت“ کا اردو سے فارسی ترجمہ کیا تھا، اس نظم کا بھی بڑا عمدہ ترجمہ مہیا کیا ہے۔ آئیے اسے نقل کر پڑھتے ہیں اور شاعر کی شریف و جمیل لصب العینوں سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔

بہ حوالہ رسالہ ”نیاؤ گورمانی مرکز زبان و ادب

لاہور پرنٹورٹی آف منجمنٹ سائنسز، لاہور (پاکستان)، م ۱۰۳

○○○

آخری مجموعہ، آخری ملاقات (ن.م.راشد)

اُس وقت یہ کہاں معلوم تھا کہ یہ آخری ملاقات ہے۔

ٹیلی فون پر ان کا اصرار تھا کہ وقت نکال کر ایک روز کے لیے چیمبلینہیم آؤ اور مل کر جاؤ۔ میں نے کہا ”لندن میں صرف چند روز کا قیوم ہے اور مجھے بہت سے کام کرنے ہیں۔ آپ آجائے۔“ راشد فیس کر بولے ”میں نہیں آ سکتا۔ میں ضعیف آدمی ہوں۔ تم آ جاؤ۔“ پھر میری مجبوریوں کا احساس کرتے ہوئے مان گئے اور طے پایا کہ اگلے روز وہ کوچ سے لندن آئیں گے اور میں سہ پہر کو اڑھائی بجے وکٹوریہ کوچ اسٹیشن پر ان کا انتظار کر دوں گا۔

اس سے پچھلے برس جب میں لندن میں ان سے ملا تھا تو وہ یو این او کی ملازمت سے فارغ ہو کر انگلستان آچکے تھے اور عارضی طور پر لندن میں مقیم تھے۔ انھوں نے لندن کے مشہور محلے چیلسی میں ایک مکان کرائے پر لے لیا تھا اور سوچ رہے تھے کہ لندن کے مضافات میں کہیں گھر خرید کر وہیں بس جائیں۔ ان کی بیگم شیلہ کی بھی یہی خواہش تھی مگر مضافات میں ابھی کسی موضع کا انتخاب نہ ہوا تھا۔ کوشش یہ تھی کہ ایسی جگہ گھر خریدا جائے جہاں بچے کی تعلیم کے لیے مناسب اسکول بھی ہو۔ اس مرجہ میں لندن آیا تو وہ یہاں سے کوئی سو میل دور چیمبلینہیم

کے خوب صورت قہے میں جا بیٹے تھے۔

وکنور یہ اسٹیشن پر وہ کوچ کے سب مسافروں کے بعد اترے۔ دیکھنے میں چاق و چوبند لگتے تھے۔ چہرے اور جسم کی توانائی سے صحت اچھی معلوم ہوتی تھی۔ بولے ”لندن صرف تم سے ملنے آیا ہوں اس لیے قیام کا سارا وقت تمہاری نذر ہوگا۔ بس ایک مختصر سا کام کرتا ہے۔ وہ یہ کہ پاکستانی سفارت خانے سے زندہ نامہ لیتا ہے۔“

”زندہ نامہ کیا چیز ہے؟“

”اب میری گزر دو پنشنوں پر ہے۔ یو این کی پنشن الگ ہے جو گزر اوقات کے لیے دافر ہے۔ حکومت پاکستان کی جو ملازمت کی تھی اس کی پنشن بھی ملتی ہے، جس کی رقم اتنی نہیں ہوتی کہ ہر مہینے اسے حاصل کیا جائے اس لیے چھ مہینے کے بعد وصول کرتا ہوں۔ اسے حاصل کرنے کے لیے سفارت خانے سے اس امر کی شہادت مہیا کرنا ہوتی ہے کہ میں ابھی زندہ ہوں۔ چنانچہ اس کا تذکرہ میں زندہ نامہ کہتا ہوں۔“

سفارت خانے کی تیسری منزل تک کی سیڑھیاں چڑھتے ان کی سانس پھول گئی۔ زندہ نامہ حاصل کیا گیا۔ اب چائے کا وقت ہو چکا تھا۔ برائٹن روڈ کے ایک اطالوی قبوہ خانے کی ایک چھوٹی سی میز پر ہم دونوں آنے سامنے بیٹھ گئے۔ شیللا اٹلی کی رہنے والی ہیں۔ راشد صاحب نے اطالوی بیرے کو ایسے سینڈویچ کا آرڈر دیا جو اطالوی ماکولات سے خاص ہے۔ میں نے انھیں چھیڑتے ہوئے کہا ”اس رہنمائی میں تو آپ کو خانہ سسرال کے حریے آرہے ہوں گے۔“

لندن عجیب شہر نامہ ساں ہے لیکن وہاں بزم سجانے کے لیے گروہ کی نہیں، صرف ایک اور کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک اھم ہو تو کافی ہے اور اھم دیرینہ ہو تو سبحان اللہ۔ اس میز پر دو کھینے میں ہم نے دنیا جہان کی باتیں کر ڈالیں۔ راشد صاحب نے اس گفتگو میں دو تین مرتبہ بڑھا پے کا ذکر کیا اور کہا ”ساری عمر سفر میں بسر کی ہے لیکن اب بڑھا پے نے مجھے زورس کر دیا ہے۔ سفر مجھے کچھ پریشان کرنے لگا ہے۔ نیویارک میں بخاری مرحوم بھی کہا کرتے تھے تو بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی تھی مگر اب معلوم ہو رہا ہے کہ ایلٹا نے ٹھیک کہہ رکھا ہے کہ مرض

کہولت کا کوئی علاج نہیں۔“

”لیکن راشد صاحب، آپ نہ عمر کے حساب سے بوڑھے ہیں، نہ شکل و صورت سے بوڑھے لگتے ہیں اور جس ملک میں آپ رہتے ہیں وہاں تو آدمی اسی برس کی عمر میں بوڑھا ہوتا ہے، اس سے پہلے تو اس لفظ کو بھی قبول نہیں کرتا۔“

”ٹھیک کہتے ہو مگر میں یہاں کا بوڑھا نہیں ہوں۔ جس طرز میں بچپن گزرا، زندگی کے متعلق بزرگوں سے جو سنا، جن خیالات کے سہارے جوانی بسر کی، جس جسمانی اور روحانی غذا پر جسم و جان نے پرورش پائی وہ سب یہاں کے لوگوں سے مختلف ہے۔ میں یہاں کا بوڑھا کیسے ہو سکتا ہوں۔“

”اچھا یہ بتائیے کہ چیلنجنریم میں کیسی گزر رہی ہے؟“

”ایک گھریلا کی پسند کا خرید لیا ہے۔ علاقہ بہت خوب صورت ہے۔ میں صبح اٹھ کر سیر کو جاتا ہوں۔ یہ قصبہ بوڑھے انگریزوں اور بالخصوص ریٹائرڈ فوجی افسروں کا مامن ہے۔ سیر کے دوران ان سے سلام سلام ہوتی ہے، ٹوپی ہلائی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ’گڈ مارننگ‘ وغیرہ کے مراحل سے گزر کر مختصر گفتگو بھی ہو جاتی ہے۔ ان میں سے اکثر پشاور کا تذکرہ یوں کرتے ہیں جیسے دیا پر محبوب کا ذکر ہو رہا ہو۔ اکثر بڑھے انگریز بھی کہتے ہیں کہ ہمارے چلتا تو عمر کا یہ حصہ بھی وہیں بسر کرتے۔ میں بھی ٹوپی ہلاتا ہوا گزر جاتا ہوں اور دل میں کہتا ہوں کہ یہاں، یہ شہر تو بس جوانی کو یاد کرنے کا بہانہ ہیں کہ وہ گلیاں یاد آتی ہیں۔“

واپسی پر راستے سے دو چار اخبار خریدتا ہوں۔ گھر پہنچ کر بیوی کے ساتھ ناشتہ کرتا ہوں۔ بچہ اسکول چلا جاتا ہے۔ بیوی گھر کے کام کاج میں لگ جاتی ہے اور میں پڑھائی لکھائی کے کام پر بیٹھ جاتا ہوں۔ مگر اب وہ دم نہیں رہا۔ جلدی تھک جاتا ہوں۔ کام کرتا ہوں، پھر اونگھنے لگتا ہوں۔ اونگھتا ہوں، پھر کام کرتا ہوں۔ آج کل امیر خسرو پر ایک مضمون لکھنا چاہتا ہوں لیکن نہ میرے پاس خسرو کا مکمل کلام موجود ہے، نہ حوالے کی کتابیں دستیاب ہیں۔ جب نظم بنتی ہے تو شعر لکھتا ہوں ورنہ نثر میں کچھ کام کرنا چاہتا ہوں۔“

اس روز ساری شام ایک پریشانی راشد صاحب پر مسلط رہی اور وہ تھی ساقی فاروقی سے ان کی

ملاقات کا وعدہ۔ لندن پہنچنے سے پہلے وہ ٹیلی فون برساتی فاروقی سے ملاقات کا وعدہ کر چکے تھے۔ چنانچہ اب ہم سڑک پر چلتے چلتے جہاں بھی ٹیلی فون بوتھ نظر آتا رک جاتے اور ساتی فاروقی کا نمبر گھمایا جاتا۔ آخری کال پیڈنگٹن اسٹیشن سے کی گئی۔ میں نے پوچھا ”راشد صاحب پریشانی کیا ہے؟“

”یار پریشانی یہ ہے کہ ساتی دفتر سے مل چکا ہے اور گھر ابھی تک نہیں پہنچا۔“

”تو پھر کیا ہوا، لندن میں ہانوں کے اغوا کے واقعات ان کی مرضی کے بغیر نہیں ہوتے۔“

”نہیں، بات یہ ہے کہ وہ کار بہت خراب چلاتا ہے۔ کبھی ٹکر مار دیتا ہے اور کبھی ون وے اسٹریٹ میں گھس کر چالان کر دیتا ہے۔ اس کے دفتر والے کہتے ہیں کہ وہ گھر جا چکا ہے اور بیوی کہتی ہے کہ گھر نہیں پہنچا۔“

اب پیڈنگٹن اسٹیشن پر ایک نشست ہوئی۔ نشست ان معنوں میں کہ ہم چلتے چلتے اور ساتی کو ٹیلی فون کرتے کرتے اب تھک گئے تھے۔ اسٹیشن پر سر شام مضافات کی گاڑیاں پکڑنے والوں کا ہجوم بڑھتا جا رہا تھا۔ شور میں اضافہ ہو رہا تھا۔ اسٹیشن کے چائے گھر میں مسافر چائے کی پالیاں جلدی جلدی پی رہے تھے مگر ہم اطمینان سے بیٹھے تھے کہ راشد صاحب کی گاڑی روانہ ہونے میں ابھی ایک گھنٹہ باقی تھا۔

وہ جب سے آئے تھے، ان کی بغل میں ایک بڑا سا لفافہ تھا جسے انہوں نے اٹالوی قبوہ خانے میں اپنی برساتی کے اوپر اور ہیٹ کے نیچے رکھا تھا کہ کہیں بھول نہ جائیں۔ اس وقت وہی لفافہ ان کے ہاتھ میں تھا۔ مجھ سے پوچھا ”کیا یہ لفافہ تم اپنے بریف کیس میں پاکستان لے جا سکو گے؟“

”ضرور لے جاؤں گا مگر اس میں ہے کیا؟“

”یہ میرا نیا مجموعہ ہے۔“

میں نے خاکی رنگ کا لفافہ، جسے ابھی سر پہ مہر نہیں کیا گیا تھا، ان کے ہاتھ سے لے لیا۔ اندر ایک فائل میں صاف ستھرے کاغذوں پر ان کے مجموعے کا صفائی سے ٹائپ کیا ہوا مسودہ

تھا۔ کہیں کہیں ہاتھ سے صحیح بھی کی گئی تھی۔

پھر اس کے چھپوانے کے انتظامات پر گفتگو ہونے لگی۔ وہ کتاب کے حسن طباعت اور صحتِ اِطلا پر بہت توجہ دیتے تھے۔ فیصلہ یہ ہوا کہ وہ پروف خود پڑھیں گے۔ میں ہفتہ وار کتابت شدہ کاپی رجسٹرڈ ہوائی ڈاک سے انھیں انگلستان بھجواؤں گا اور وہ پروف پڑھ کر کاپی فوراً واپس بھیجا کریں گے۔ اس طرح منزل بہ منزل کتاب چھپ جائے گی۔ کتاب کا سائز کیا ہوگا؟ تقصیروں میں جہاں جہاں خطوط وحدانی آتے ہیں، وہ کس طرح ٹائپ ہوں گے؟ گرد پوش کیا ہوگا؟ سرورق کے آخری صفحے کا کیا مصروف ہوگا؟ غرض یہ کہ معاہدے کی تمام تفصیلات پر گفتگو ہوئی۔ پھر میں نے کہا ”اب مجھے اس مجموعے کی کوئی نظم سنائیے۔“ انھوں نے کہا ”ساتھ لیے جا رہے ہو، راستے میں پڑھ لیتا۔“ مگر میں نے اصرار کیا کہ آپ کی زبانی سنوں گا۔ اور دل میں سوچنے لگا کہ دیکھوں راشد اپنی کون سی نظم کا انتخاب کرتے ہیں۔ انھوں نے مسودے کو ادھر ادھر سے پلٹ کر ”حسن کوزہ گر“ کا آخری حصہ اپنے مخصوص انداز میں پڑھ کر سنایا۔ اب اس نظم کو پڑھتا ہوں اور اس آخری ملاقات کی طرف پلٹ کر دیکھتا ہوں تو یہ بات بھی واضح ہونے لگتی ہے کہ انھوں نے اس نظم کا انتخاب کیوں کیا ہوگا اور پھر یہ کہ کتاب کی ترتیب میں اسے سب سے آخر میں کیوں رکھا۔

نظم کے بعد ہم اس کے سیاق و سباق اور تشبیہات پر گفتگو کرنے لگے اور میں نے پوچھا ”راشد صاحب یہ بتائیے کہ آپ نے تخلیقی عمل کے لیے شاعر کی بجائے کوزہ گر کا سبیل کیوں انتخاب کیا اور پھر یہ کہ اس نظم کی جہاں زاد ایک علامت کے ماوراء کون شخصیت ہے؟“ اس کے جواب میں راشد صاحب نے ایک طویل اور دل چسپ ذاتی داستان سنائی۔ اگر وہ زعمہ ہوتے تو شاید میں یہ داستان قلم بند کر ڈالتا لیکن اب نہیں۔ ان کی زندگی میں ان کے ناراض ہو جانے کی صورت میں معافی مانگی جاسکتی تھی مگر اب نہیں۔

ان کے بڑے صاحب زادے شہریار راشد ابھی چند ہفتے ہوئے مجھ سے ملنے آئے تھے۔ ان کی زبانی معلوم ہوا کہ انتقال سے چند ماہ پہلے جب راشد ان سے برسرِ لب میں ملنے آئے تو بیٹے سے کہا کہ میں اپنے کلام کا مجموعہ مرتب کر رہا ہوں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ یہ آخری مجموعہ ہوگا۔ بیٹے نے پوچھا ”کیوں“ تو انھوں نے کہا ”ایک تو میں بڑے بوڑھوں کی طرح اپنے وقت

کے بعد جینا نہیں چاہتا۔ دوسرے بعض شاعروں کی طرح اپنے آپ کو دہرانا نہیں چاہتا۔“

میں لندن سے یہ مجموعہ اپنے ساتھ لاہور لے آیا۔ ابھی واپس آئے چند روز ہوئے تھے کہ صلاح الدین محمود اور زاہد ڈار مجھ سے ملنے کے لیے آئے۔ میں نے ان کی تشریف کشی کے لیے اس میں سے چند نظمیں انھیں سنائیں۔ صلاح الدین محمود دنیا ادارہ کے ذریعے خود اپنی نگرانی میں مجموعہ چھپوانے پر تیار ہو گئے۔ میں نے مسودہ ان کے حوالے کیا اور راشد صاحب کا ہتا ایک پرزے پر لکھ کر انھیں دے دیا کہ مسودے کی رسید انھیں بھیج دیں، طباعت کا انتظام شروع کروائیں اور وقتاً فوقتاً ان سے ہدایت بھی لیتے رہیں۔ مسودہ ان کے سامنے رکھا تھا اور ہتا ان کے ہاتھ میں کہ ٹیلی فون کی گھنٹی بجی ریڈیو پاکستان کے ڈرکٹر مجھ سے کہہ رہے تھے کہ ابھی ابھی خبر ملی ہے کہ کل شام لندن میں راشد صاحب کا انتقال ہو گیا۔ گفتگو یک لخت ہو گئی۔ ہم نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا۔ کمرے میں کچھ عرصہ خاموشی رہی، پھر ہتا انھوں نے مجھے واپس کر دیا اور مجموعہ میرے اور ان کے لیے مرحوم کی امانت بن گیا اور اس کی طباعت ناخن پر گرہ بنم باز کا قرض ہو گئی۔

○○○

کتابی سلسلہ دنیا زاد (کراچی)

ترتیب و تالیف: آصف فرخی

بی-۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی (پاکستان)

ماہنامہ نیرنگ خیال (راولپنڈی)

مدیر اعلیٰ: سلطان رشک

جی-۲۲۱، نزد پی ایم ہاؤس، لیاقت روڈ، راولپنڈی

ن.م.راشد

ماورا (دیباچہ، طبع اول ۱۹۴۱ء)

آخر الامر آہو زاغ را گفت:

اے برادر اگرچہ سخن ماور غایت فصاحت است و اشعارے کرمی
خواہم در نہایت بلاغت، اما سنگ پشت را سود ندارد...“
(انوار سبیلی)

میں اپنی منظومات کا پہلا مجموعہ اشاعت کے لیے واگزار کرتے ہوئے شعر کی تکنیک پر اپنے
چند خیالات کے اظہار کی محضرت چاہتا ہوں۔ اس نگارش سے اپنی خامیوں کا جواز یا توجیہ
پیش کرنا مقصود نہیں۔ البتہ ان حضرات کا، جو اس طرز سخن کو اپنے لیے اجنبی اور غیر مانوس
پاتے ہیں، ذہنی قرب حاصل کرنے کی تمنا ضرور ہے۔

یہ بات واضح ہے کہ نہ صرف ایک قوم کے ذہنی رجحانات دوسری قوموں کے ذہنی رجحانات
سے مختلف ہوتے ہیں بلکہ ایک ہی قوم مختلف زمانوں میں مختلف قسم کے ادبی مظاہرات پیش
کرتی ہے۔ چنانچہ ایک عہد میں جو اسلوب بیان یا امناف سخن یا نظام فکر پسند کیا جاتا رہا
ہو، ضروری نہیں کہ وہ کسی اور زمانے میں بھی یکساں قبولیت حاصل کر سکے۔ وقت کے
مدو جزر سے قوموں کے احساسات، جمالی تصورات اور معیار اخلاق میں خود بخود فرق پڑتا
رہتا ہے۔ یہ تغیر قوموں کے ادبی ذوق پر بھی اسی طرح اثر انداز ہوتا ہے، جس طرح ان کی

روزانہ معاشرت پر۔ ان حالات میں بعض اوقات قوم اپنے ادیبوں سے مختلف قسم کی نگارشات کی توقع کرتی ہے اور قوم کے اس خاموش مطالبے کے جواب میں ادبی تغیرات واقع ہونے لگتے ہیں۔ لیکن جب کوئی قوم اپنی اپنی پس ماندگی کی وجہ سے یہ مطالبہ پیش کرنے کی جرأت اور بے باکی نہیں رکھتی تو کوئی جو ہر قابل از خود نمودار ہو کر اس جھوٹے توڑ دیتا ہے۔

لیکن ان تغیرات ہی کا نتیجہ ہے جو وقتاً فوقتاً از خود یا کسی جوہر قابل کی تحریک سے عمل میں آتے ہیں کہ کسی قوم میں ادبیات کی باقاعدہ نشوونما رکھنے نہیں پاتی۔ چنانچہ جواب نئے نئے تجربات سے محروم ہو جاتا ہے وہ بالآخر اس قدر فرسودہ اور جامد ہو کر رہ جاتا ہے کہ ادب کا یہ بنیادی مقصد کہ وہ قوم کی ذہنی اور مادی حیثیت میں برتری پیدا کرے، اس قوم میں پروان نہیں چڑھتا۔

بد قسمتی سے ہمارے ایشیائی ممالک میں ادبی تغیرات بھی معاشرتی تبدیلیوں کی طرح شاذ و نادر ہی واقع ہوتے ہیں۔ اس کے قائلانہ بڑے سبب ہیں۔ ایک تو ہماری آب و ہوا اور ہمارے جغرافیائی حالات جنہوں نے نہ صرف ہمارے جسموں میں بلکہ ہمارے ذہنوں میں بھی ایک لازوال کسالت پیدا کر رکھی ہے یعنی ہمارے ذہنوں میں وہ مافوق الفطرت تحرک باقی نہیں چھوڑا جو زندگی کی پیش کی ہوئی نئی مہمات سر کرنے کے لیے ضروری ہے۔ چنانچہ ہمارے ادب میں گزشتہ کئی صدیوں سے کوئی بڑا انقلاب رونما نہیں ہوا اور نہ شاید رونما ہونے کی امید ہے۔ جو تھوڑے بہت تغیرات واقع ہوئے ہیں وہ بھی قوم کی طبعی کوششوں یا خود رو فکر کی صلاحیتوں کا نتیجہ نہیں، بلکہ بارہائیوں ہوا ہے کہ باہر سے کسی قاہرہ و جابر حملہ آور نے دفعتاً اور ایک محدود عرصے کے لیے ہمارے سیاسی اور معاشرتی نظام کو تہ و بالا کر دیا تو ہمارے ادبا اور شعرا نے بھی زیادہ سے زیادہ اتنا کیا کہ اپنی بے بسی اور مجبوری کے اظہار میں اور شدت پیدا کر دی اور اگر زندگی کچھ عرصے کے لیے سکون اور اطمینان کی شاہراہوں پر چلتی رہی تو پھر لوٹ کر راحت طلبی کے آغوش میں سو گئے۔

دوسرا سبب ہمارا خاص مذہبی ماحول ہے جس نے ہمیں کافی بالذات ہونا سکھایا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ تو یہ ہے کہ اس سے ہماری انفرادیت کی نشوونما بہت حد تک رک گئی ہے، کیوں کہ ہر

مذہبی خاندان کا بچہ اپنے جسم اور روح پر ایک ایسی مہر لے کر پیدا ہوتا ہے جو عمر بھر اسے ایک مخصوص گروہ سے وابستہ اور ہم آہنگ کیے رکھتی ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ ہم اپنے تصورات پر خارجی اثرات قبول کرنے کے قابل ہی نہیں رہے اور جہاں کسی خارجی اثر کا نشان پاتے ہیں محتاط ہو کر ممانعت پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس سے مذہب کی تخفیف مقصود نہیں۔ لیکن یہ کہے بغیر بھی چارہ نہیں کہ ہمارے مذہبی ماحول نے ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ پہنچایا ہے اور خود فکری کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فردغ اور ترقی کے لیے ضروری ہے، آہستہ آہستہ محدود کر دیا ہے۔

ہماری ہر نئی پود اپنے آبا و اجداد کے خیالات اور تاثرات کی صدائے بازگشت لے کر آتی ہے۔ اس کے برعکس مغرب کے فلسفے اور نظام تمدن پر نظر ڈالیں تو آپ محسوس کریں گے کہ بیسویں صدی کے اشتراکی اور آمری نظریوں کی ترویج سے بیشتر معاشرت اور ادب کے ہر شعبے میں انفرادیت کی توسیع اور نشوونما کی کوشش نمایاں تھی۔ مغربی ادب نے اپنے لیے کوئی مقررہ نظام خیال یا شاہراہ فکر وضع نہیں کی جس کے بغیر مغرب کے ادبا اور شعرا کو چارہ نہ ہو۔ ان کی خوش قسمتی سے مغرب میں افراد کے فکر و عمل، ادبی تصورات یا ادبی اعمال پر حکومت یا کسی اور خارجی طاقت کا بھی اس قدر غلبہ نہیں رہا کہ وہ ان کی انفرادیت میں رخنہ اندازی کر سکتی۔

اردو میں سب سے پہلے جس شخص نے طرز خیال میں انقلاب پیدا کرنے کی کوشش کی، وہ حالی ہے؛ وہی ہمارے ادب میں رسوم و قیود کا سب سے پہلا باغی تھا۔ لیکن غزل کے ساتھ اس کی حرمہ دراز تک وابستگی اس بات کا ثبوت ہے کہ اسے غزل کے مسئلہ عقائد سے اختلاف ہو تو ہو لیکن یہ احساس بہت کم تھا کہ غزل اپنی تمام وسعت اور پہنائی کے باوجود اس صلاحیت کو کھو چکی ہے جو کسی خود فکر شاعر کے جذبات کے لیے اسے موزوں صیغہ اظہار کے طور پر باقی رکھ سکے۔ دراصل حالی کی بغاوت کا رخ شعوری طور پر قدیم اصنافِ سخن کے رموز اور اشارات کی طرف نہ تھا بلکہ ان غیر اخلاقی احساسات کی جانب تھا جو غزل کے ذریعے اظہار کی راہیں پاتے تھے۔ وہ اس عشقیہ شاعری کے خلاف جدوجہد میں مشغول تھا جو اس کے ذمے میں اس کے گروہ کے لیے اخلاقی طور پر سودمند نہ تھی۔ حالی کے پاس اخلاقی قدروں کے سوا ادب کو جانچنے کا کوئی اور معیار نہ تھا۔ قدیم تمثیلات اور اصنافِ سخن اور انداز بیان سے

اس کی بغاوت محض ضمنتھی۔ اگر حالی نے ان قدیم تمثیلات، تصورات اور اندازہ بیان کو اولاً تباہ کرنے کی کوشش کی ہوتی، جنہوں نے ہماری شاعری اور ادب کو آج بھی بخیر بستہ کر رکھا ہے تو اس نے بہت بڑا کام کیا ہوتا۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ غزل ایک ایسا صنفِ اظہار ہے جس پر ہم مشرقی بجا طور پر نازاں ہو سکتے ہیں۔ اس میں ایسی جامعیت کے ساتھ خیالات قبول کرنے کی صلاحیت ہے کہ مغرب کے کسی صنفِ اظہار میں نہیں۔ مزید برآں اس کی اہمیت اس بات سے بھی واضح ہوتی ہے کہ آج تک ہماری بلند ترین شاعری اس کے سوا اور کسی صنفِ سخن میں پیدا ہوئی نہیں سکی۔ پھر اس میں پائیدگی اور عالمگیری کے فوق العادہ عناصر موجود ہیں۔ لیکن یہ بات تسلیم کرنا مشکل ہے کہ سالہا سال سے واحد اور کثیر الاستعمال صنفِ اظہار ہونے کے باعث غزل اپنی اکثر صلاحیتوں کو گم نہیں کر سکی۔ مخصوص تمثیلات اور تشبیہات اس کا اس قدر تاثر و جزو بن چکے ہیں کہ نہ صرف عشقیہ نگار میں کسی قسم کی غارت پیدا کرنے والے کو غزل راستہ نہیں دے سکتی، بلکہ اس میں غیر عشقیہ خیالات کا اظہار کرنے والے شاعر کو بھی بسا اوقات مسئلہ اور سکھ بننا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے اپنی عالمگیری کی قدرتی خصوصیت کے باعث فارسی اور اردو میں ادنیٰ اور سہل انکار شاعروں کی وہ افراط پیدا کر دی ہے کہ ہمارا ادب مجموعی حیثیت سے نہایت رقیعی ہو کر رہ گیا ہے۔ پھر غزل ہی کا اثر ہے کہ ہمارے شاعر سالہا سال سے اسی ایک دائرے کے گرد چکر کاٹتے چلے آ رہے ہیں جو ان کے کسی خوش نصیب موروثِ اعلا نے صرف اپنے لیے وضع کیا تھا۔

معلوم نہیں کہ حالی خود اپنے نصب العین اور لائحہ عمل کو پورے طور پر سمجھ سکا تھا یا نہیں۔ البتہ ہماری شاعری میں اس نے ایک تحریک ضرور پیدا کر دی۔ اسے تحریک ہی کہا جاسکتا ہے، مہمان نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ حالی کی انتہائی نیک نیتی کے باوجود ہماری شاعری اپنی قدیم پستیوں سے زیادہ اونچی نہ اٹھ سکی۔ میری رائے میں اس پستی کا خاتمہ اس طرح ہو سکتا تھا کہ شاعری کو صرف اخلاقی اور معاشرتی خیالات ہی کا ذریعہ اظہار نہ سمجھا جاتا بلکہ صنفِ اظہار کی حیثیت سے اس میں وہ چمک اور وہ صلاحیت پیدا کی جاتی کہ اس میں بھی

عشقِ خیالات فرسودہ تمثیلات سے بے نیاز ہو کر نمودار ہو سکتے۔ میرے نزدیک اُس وقت اور آج بھی یہی واحد طریقہ ہے جس سے ہماری شاعری کو فطری طور پر جامد ہو جانے سے بچایا جاسکتا ہے۔ اس میں اخلاقیات یا نام نہاد حقیقت نگاری پیدا کر کے نہیں۔

لاحالہ ادبیات میں نئے اصنافِ سخن کا رائج کرنا ہضم کوئی بڑا شاندار کارنامہ نہیں اور کسی ادیب کو یہ امید بھی نہیں رکھنی چاہیے کہ اس کو صرف اس وجہ سے ادبیات میں کوئی پائندہ حیثیت نصیب ہوگی کہ اس نے نئے اصنافِ سخن کی تلاش کی یا ان کی ترویج میں کسی جدت کا مظاہرہ کیا۔ قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا، مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا یا بندوں کی ترکیب میں کسی اصول فنی سے کام لینا شاید ایک سطحی حرکت ہے۔ کیوں کہ قائلِ فخر بات تو یہ ہے کہ اولاً خیالات اور افکار میں اجتہاد ہو، پھر یہ نئے خیالات اور افکار اسلوبِ بیان کے ساتھ اس قدر مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں کہ اس ہم آہنگی سے ادیب کی انفرادیت آشکارا ہو سکے۔ اصنافِ سخن یا فنِ شاعری میں جدت ادبیات کے دریائے بکراں کی ادنیٰ معاون ہو سکتی ہے، لیکن دریا کو اس کے بغیر بھی بہنا آتا ہے!

گزشتہ چند سال میں ہمارے نقادوں نے اس بات پر خاصی کدوکاوش کی ہے کہ آقوانی اور بخور شاعر کی آزاد نگاری میں سید راہ ہوتے ہیں یا نہیں۔ ایک گروہ اس بات کا حامی ہے کہ ان قیود سے ادیب کی قوتِ اظہار قطعی طور پر شل ہو جاتی ہے۔ دوسرا گروہ انھی قیود کو شاعری کی روح رواں سمجھتا ہے۔ ایک اور گروہ بھی ہے جس کا سلوک کسی قدر متحملانہ ہے اور جو اس آزاد روی کو لا علاج سمجھ کر گوارا کر رہا ہے۔

میری رائے میں جہاں تکنیک کی قیود کی متعصبانہ حمایت ایک فرسودہ قدامت پرستی کی دلیل ہے، وہاں اس کے خلاف مجنونانہ احتجاج بہت بڑی حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے۔ قوانی اور بخور کی مروجہ تکنیک روایات پر مبنی ہے۔ یہ روایت نسلاً بعد نسل ہم تک پہنچی ہے۔ اس لیے اس تکنیک کی فرسودگی کو جانتے ہوئے بھی ہم میں سے اکثر موجودہ صورتِ حال پر صابر و شاکر رہتا پسند کرتے ہیں۔ ہم تقدیر پرست ایشیائی عام طور پر زندگی کے کسی شعبے میں بھی نیا قدم اٹھاتے ہوئے خوف اور بزدلی محسوس کرتے ہیں۔ چنانچہ مروجہ بخور و قوانی کا

نظام اکثر لوگوں کو اس لیے مرغوب ہے کہ ان کے بزرگوں نے اس تکنیک کو منفرد طور پر قبول کر لیا تھا۔ یہ استدلال ان کو مطمئن کرنے کے لیے کافی ہے۔ اسی طرح جو لوگ شدید اور فوری انقلابات کے علمبردار ہیں، وہ قدرت پرستی کے جوش میں نہ صرف قوافی اور بحر کی تعمیری حیثیت کو فراموش کر دیتے ہیں بلکہ ان کو منسوخ کر کے اس نقصان کی جلائی کسی بہتر یا نئی چیز سے کرنا بھی نہیں جانتے۔

ہر زبان کی شاعری کے بحر و قوافی کی روایتی تکنیک میں فرق اور انفرادیت کیوں ہے؟ اس کا غالباً یہ سبب ہے کہ شاعری، ترنم اور تناسب اصوات کے لیے ملک کی روایتی موسیقی ہی سے فیضان حاصل کرتی ہے اور اکثر ملکوں کا نظام موسیقی دوسرے ملکوں کے نظام موسیقی سے مختلف ہے، کیوں کہ ملک کی تہذیبی روایات کے عظیم الشان سلسلے سے اس کی وابستگی ہوتی ہے۔ بد قسمتی سے ہمارے ملک کی شاعری خصوصاً اردو شاعری اپنی خارجی اصل کے سبب ہمارے قومی شعور و نغمہ کے ساتھ کوئی ربط و آہنگ نہیں رکھتی بلکہ ایک میکانیکی علم عروض پر مبنی ہے جو ہم تک عرب سے ایران کے راستے پہنچا ہے۔ گزشتہ چند سال میں جو لاتعداد گیت اردو میں لکھے گئے ہیں وہ قومی شعور و نغمہ کے ساتھ اردو شاعری کا ربط پیدا کرنے کی شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں اور یہ شعوری کوشش اس وطن پرستی کا نتیجہ ہے جس نے پچھلے چند سال سے ہمارے ملک میں جنم لیا ہے۔ لیکن غزل نے ہندوستانی روایت و نغمہ سے بے بہرہ ہونے کے باوجود ہمارے دلوں میں شعریت کا ایک سیلاب بھر دیا تھا جو آج تک ایک انفرادی روایت کی حیثیت سے موجود ہے اور جس نے ہمارے ملک کی روایت و نغمہ پر بھی عالمگیر اثر ڈالا ہے۔

یہ جدید شاعری جو آپ کو ان صفحات میں ملے گی بیک ہندوستانی روایت و نغمہ سے اسی قدر بے نیاز ہے جس قدر آج تک غزلیہ شاعری رہی ہے لیکن اسے اُن روایات و فکر کا قرب ضرور حاصل ہے جو ہمارے ملک میں باقی دنیا کی ثقافت کے اثرات نے پیدا کی ہیں۔ گیتوں میں ملک کی حس موسیقی کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی خوبی ضرور ہے۔ لیکن مجھے یقین ہے کہ ان میں بلند خیالات پیدا کرنے یا زندگی کے اسرار کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت نہیں۔ جدید غیر ملکی تصورات کو چاہے ہم پسند کریں یا نہ کریں، مگر آج ان کی گرفت

ہمارے خیالات اور عزائم پر ضرور ہے اور اس سے ہمیں قطعاً مغرب نہیں، کیوں کہ تہذیب اور ثقافت جغرافیائی حدود سے نکل کر اب عالمگیر ہوتی جا رہی ہیں۔ اس کے علاوہ ان جدید تصورات نے ہمیں ایک نئی بیداری، نئی توانائی اور نئی محرک زندگی بخشی ہے جو ہمارے ادب پر اثر ڈالے بغیر نہیں رہ سکتی۔

قدیم اسالیب بیان کا ادنیٰ باغی ہونے کے باوجود میرے نزدیک یہ اعتراض قابل پذیرائی نہیں کہ بحروں اور قافیوں کی پابندی شاعر کی راہ میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے، کیوں کہ بحور اور قوافی تو اس تناسب اصوات کے محض معاون ہیں جو کسی احلا شاعر کی روح میں قدرتا موجود ہوتا ہے۔ جس شاعر کے اندر جذبات کا دھور، خیالات کی بلندی اور احساسات کی شدت ہے وہ خود ایسی زبان، ایسا اسلوب بیان اور ایسے اصنافِ سخن پیدا کرے گا جو اس کے لیے موزوں ہوں۔ بحور و قوافی کی پابندی لامحالہ اس قدرتی ترنم کے مددِ جزر میں اعتدال پیدا کرتی ہے جو شاعر کے اندر موجود ہوتا ہے۔ لیکن کسی اچھے شاعر کے راستے میں رکاوٹ ڈالنا اُس کے بس کی بات نہیں۔ چنانچہ قوافی اور بحور کی سب سے بڑی اہمیت یہی ہے کہ یہ شعر کے ترنم کو قائم رکھتے اور اظہارِ خیال کی بے راہروی کو روکتے ہیں۔ شاعر کے لیے ترنم ایک حد تک ناگزیر ہے کیوں کہ نظم اور نثر میں سب سے پہلا فرق ہی یہ ہے کہ اس میں اصوات کی ہم آہنگی ہوتی ہے اور اُس میں اس کا فقدان۔ لیکن اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ بحور و قوافی اصوات کی ہم آہنگی میں مدد دیتے ہوئے شاعر کی قوتِ اظہار پر اثر انداز نہ ہوں۔

قافیہ شاعر کے ذہنی ترنم اور حسِ توازن کا خالق نہیں، اس کا مددگار ضرور ہے۔ قافیہ شاعر کے خیالات، جذبات اور قوتِ بیان کی تاثیر میں شدت پیدا کرتا ہے۔ ہمارے ہاں اکثر قافیے تشابہ اصوات کی بجائے تشابہ حروف پر مبنی ہوتے ہیں۔ تاہم یہ قافیہ کی جمالی لغت میں اضافے کا باعث ضرور ہوتے ہیں اور تمام برائیوں کے باوجود قافیے کے لیے یہ وجہِ جواز بے حد اہم ہے۔ اس کے علاوہ نظم کی ترکیب اور تعمیر اور مصرعوں کے باہمی ربط و اتحاد میں قافیہ سے بے نظیر مدد ملتی ہے اور اس کے ذریعے عروضیوں ہی کو نہیں بلکہ خود شاعروں کو اصنافِ سخن میں تمیز کرنے اور ان کے تعین میں آسانی ہو جاتی ہے۔ کبھی قافیہ ہی شاعر کو دوسرے ہم رنگ یا

متعلقہ الفاظ بلکہ مضمون تک سمجھا دیتا ہے اور اشعار میں ایک دلکش تنوع پیدا کرنے کے لیے بھی یہ بڑا کام دیتا ہے۔ چنانچہ قافیے کی اہمیت محض اس لیے نہیں کہ یہ شاعری میں موسیقی کی کلید ہے بلکہ اس لیے بھی ہے کہ شعر کے مضمون کی روش اور شاعر کے طریقہ اظہار پر اس کا گہرا اثر ہے۔

اردو زبان کے سرمایے میں عربی، فارسی اور ہندی کے لامحدود متوازی اور متشابہ الفاظ ہیں۔ لیکن ایک انداز کی نظم کے لیے سب قوافی بکار آئیں نہیں ہوتے۔ شاعر کو اپنی حس انتخاب سے کام لے کر چند قوافی ہی کو بروئے کار لانا پڑتا ہے اور یہ چیز قافیے کے میدان کو نسبتاً محدود کر دیتی ہے۔ اردو میں قافیے کے صحیح ادراک کی مثال مولانا ظفر علی خاں کی شاعری کے سوا غالباً کہیں نہیں ملتی۔ ان کے فن کا انتہائی کمال یہ ہے کہ بکار آمد قافیوں کو زیادہ سے زیادہ تعداد میں صرف کر دیا جائے۔ قافیہ ان کی اکثر نظموں میں مضمون کا رہبر ہے۔ لیکن ان کی چند نظموں سے قطع نظر ان کی شاعری میں قافیے کے صوتی حسن کے احساس کا پتا نہیں ملتا۔ قافیے کے صوتی حسن کا شعور نظیر اکبر آبادی، میر انیس یا حفیظ جالندھری کے کلام میں جس شدت سے ہے، وہ اردو کے دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں۔ حفیظ جالندھری نے تو الفاظ کے صوتی حسن کے شعور سے اردو شاعری کی حیثیت کو بے حد بلند کر دیا ہے۔

چنانچہ قوافی قاری کے ذہن میں ترنم کا احساس اور اشعار کے باہمی اتحاد کا فریب ہی پیدا نہیں کرتے، بلکہ درحقیقت یہ نظم کی پشت کے مہرے بھی ہیں، جن کی مدد سے نظم ایک مربوط اور منظم ڈھانچے کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور نظم میں ایک ناقابل شکست استحکام پیدا ہو جاتا ہے۔ فنی حسن کی معراج قافیے کے بغیر بھی غالباً حاصل کی جاسکتی ہے، لیکن نظم میں استحکام اور بالیدگی پیدا کرنے کے لیے بسا اوقات اس کے بغیر چارہ نہیں ہوتا۔

تاہم اس ساری بحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ قافیہ شعر کا ضروری جز نہیں بلکہ اتفاقی اور ضمنی عنصر ہے۔ جس شاعر کو قدرت نے آہنگ اور توازن کی حس عطا کی ہے، اُسے قافیے کے سامنے درپوزہ گری کرنے کی زیادہ ضرورت نہیں۔ قافیہ اندھے کی لاشی کے مانند ہے۔ شاعر اندھا ہے تو اسے یقیناً لاشی سے راستہ ٹٹولنے کے سوا چارہ نہیں۔ لیکن اگر شاعر کو

قدرت نے آنکھیں بخشی ہیں تو لامبی اس کی حفاظت تو کر سکتی ہے مگر راستہ نہیں دکھا سکتی۔
 قافیے میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم
 اور مصرعوں کا باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لیے سب سے زیادہ پہل انھوں نے ڈالیہ بن
 جاتا ہے۔ حالاں کہ بسا اوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے
 عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی دنیٰ شاعر 'سکہ بند' قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے
 استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا۔ حالاں کہ یہی ترغیب اکثر اس کی کمزوری کا
 باعث ثابت ہوتی ہے۔

یہی حال نظم میں ارکان کا ہے۔ ارکان کے توازن سے بھی خاص قسم کا ترنم اور نظم کے مختلف
 مصرعوں میں یکجہت وجود میں آتی ہے جو قاری کی لذت اندوزی میں اضافہ کرتی ہے۔ لیکن
 یہ لذت تو ایک ذہین قاری محض شعر کے مضمون اور خیال سے بھی اخذ کر سکتا ہے۔ ارکان کا
 توازن البتہ اس لذت کو اور تقویت دیتا ہے۔ چنانچہ اوزان شاعری کے تار و پود ضرور ہیں
 لیکن شاعری کی تاثیر اور جمالی حیثیت کا انحصار ان پر ہرگز نہیں۔ قدیم اصنافِ سخن کی اہمیت کا
 احساس رکھتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑتا ہے کہ ادب میں حرکت پیدا کرنے کے لیے نئے نئے
 ذرائع اظہار تلاش کرنا ضروری ہے۔ قدیم اوضاعِ سخن نے شاعروں کو فرداً اپنے راستے
 کے تعین میں مدد دی ہو تو ہو لیکن مجموعی حیثیت سے انھوں نے ہماری شاعری کو محصور اور مجبور
 کر دیا ہے۔ گویا ہماری روایتی پابندیوں نے ہماری شاعری کو 'نفی' ترقی میں تو مدد دی ہے لیکن
 اس کی 'سہاوی' ترقی کو ایک حد تک ناممکن کر دیا ہے! ان پابندیوں نے آج تک ہمارے شاعر
 کو ان خیالات و افکار کے اظہار پر مجبور کیے رکھا ہے جو محض گزشتہ نسلوں کی صدائے بازگشت
 ہیں۔ وہ اپنے ذرائع اظہار کی قدرتی مجبوریوں کی وجہ سے قدیم رسی خیالات اور تمثیلات
 سے آزاد ہونا اپنے لیے ممکن نہیں پاتا اور عام اور عادی شاہراہوں پر گامزن ہونے پر مجبور
 ہے۔ اس مجبوری کا پیدا کیا ہوا تصنع نہ صرف اکثر شاعروں کی فنی قدرت اور کوششوں کے
 راستے میں سنگِ گراں ہے بلکہ ہمارے ادبیات کے لیے مجموعی حیثیت سے بھی مہلک ثابت
 ہو رہا ہے۔ چنانچہ مجھے یقین ہے کہ ہمارے اکثر اوضاعِ سخن اب بھی جدید خیالات کے
 سیلاب کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ اس لیے نئے راستوں کا پیدا ہونا قدرتی ہے اور نئے راستوں

کا پیدا کرنا ایک مقدس فرض۔ یہ الگ بات ہے کہ ادبیات میں ہر جدید تحریک کم فہم اور جلد باز نقالوں کی وجہ سے تباہ و برباد ہو جاتی ہے اور صرف وہی لوگ ادبیات کے احیا کا باعث ہوتے ہیں جو آزادی فکر سے بہرہ ور اور اپنی مسائل کے محاسن اور معائب سے آگاہ ہوں۔

اردو میں آزاد شاعری کی یہ تحریک محض ذہنی شہیدہ بازی نہیں، محض جدت اور قدیم راہوں سے انحراف کی کوشش نہیں۔ اگر ان نظموں میں آپ کو کسی غلطی جو ہر کی معمولی سی چمک، کسی قوت کا ادنیٰ سا شائبہ، کسی نئے احساس کی ہلکی سی جنبش نہ ملے تو انہیں قطعی طور پر رد کر دیجیے، کیوں کہ اجتہاد کا جواز صرف یہ نہیں کہ اس سے کس حد تک قدیم اصولوں کی تحریب عمل میں آئی بلکہ یہ کہ آیا تعمیری ادب اس میں سے کسی نئی صبح کی طرح نمودار ہوتا ہے یا نہیں۔ اگر یہ نہ ہو تو اجتہاد بے کار ہے۔ اجتہاد کا جواز صرف وہ خیالات و افکار ہی پیش کرتے ہیں جن کی خاطر دنیا راست اختیار کیا گیا ہو۔

اس مجموعے میں چند ابتدائی 'باقاعدہ' نظمیں اور سائنٹ بھی شامل ہیں، لیکن اکثر نظمیں وہی ہیں جن میں بیت اور فکر کے لحاظ سے قدیم راہوں سے انحراف کیا گیا ہے۔ اس مجموعے کی نظمیں میرے گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اکثر احباب کو اپنی بعض پسندیدہ نظمیں اس مجموعے میں موجود نہ پا کر شاید مایوسی ہوگی۔ لیکن انتخاب کرتے ہوئے کسی قدر سختی سے کام لیے بغیر چارہ نہ تھا۔

میں اس موقع پر اپنے چند بزرگوں مثلاً مرحوم وحید گیلانی، ڈاکٹر تاشیر اور حضرت اختر شیرانی اور عزیز دوست آغا حمید کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ اگر ان اصحاب کی رہنمائی میرے شریک حال نہ ہوتی تو شاید اس مجموعے کی اشاعت کا مدت تک کوئی امکان نہ تھا۔

بھائی غلام عباس بھی شکریے کے مستحق ہیں جنہوں نے مسودے کی نظر ثانی کر کے پیش بہامشورے دیے اور محترمی عبدالرحمن چٹائی کا میں خاص طور پر ممنون ہوں کہ ان کی جادو نگاری نے اس کتاب کے لیے اس قدر خوب صورت سرورق مہیا کر دیا۔ شاید اسی نقش سے یہ کتاب زندہ جاوید ہو جائے۔

○○○

منوچہر آتش فارسی سے ترجمہ: تحسین فراقی

مصاحبہ

ن.م. راشد سے منوچہر آتش (ایران) کا

ایک مناسب موقع پیدا ہوا۔ اور ایک مرد ہوشیار و ہنرمند اور ہمارے پاکستانی ہمسایے سے، جو ان دنوں ہمارے مہمان بھی ہیں، ایک اہم اور مفید گفتگو کی صورت نکلے۔ ن.م. راشد جو ان دنوں تہران میں اقوام متحدہ کے شعبہ اطلاعات کے سربراہ ہیں، جدید اردو شاعری کے پیش روؤں میں شمار ہوتے ہیں اور ان کے قیمتی شعری آثار پچھلے چالیس برس سے ہندوستان کے تازہ جو اور جدید شعرا کے لیے نمونے اور نظیر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ فارسی ادب سے گہری واقفیت رکھتے ہیں اور پنجاب یونیورسٹی لاہور سے بی. اے میں فارسی پڑھ چکے ہیں۔ ان کی اب تک تین کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں سے ایک ایران میں ان کے قیام کا اثر ہے اور جس کا نام ایران میں اجنبی (غریبہ امی در ایران) ہے۔ راشد ان دنوں بڑی تندی اور تسلسل سے جدید فارسی شاعری کے اردو تراجم میں مصروف ہیں۔ ایرانی شعرا سے رابطے کے لیے ان کی تک و دو اور ہمارے (بعض) دوستوں کی گریز پائی کے باوجود اپنی کاوشوں سے ان کے گہرے انسلاک کا کھوج لگایا جاسکتا ہے۔ اس ممتاز ہمسایہ شاعر اور اس کی شاعری سے زیادہ واقفیت اور خاص طور پر اردو شاعری کے قدیم و جدید رنگ سے آشنائی کی غرض سے، جس کا فارسی شاعری سے قدیم اور اثرات تعلق ہے، میں نے ان سے چند سوالات کیے اور ان سے درخواست کی کہ وہ ممکن حد تک اپنے دیار کی شاعری کے منظر نامے سے ہمیں آگاہ کریں۔

ہیں: راشد صاحب! ہم پاک و ہند کے شعر اور بالخصوص ایسے شعرا اور ان کے آثار (وائکار) سے گہرا تعلق رکھتے ہیں جنہوں نے ہماری زبان میں شاعری کی ہے۔ آپ کی سر زمین کے شعرا ہمارے لیے بھی اجنبی نہیں رہے بالکل اسی طرح جیسے ہمارے دیار کے شاعر آپ کے لیے۔ لیکن مجھے اعتراف ہے کہ اردو شاعری کے ضمن میں ہماری معلومات بہت کم ہیں اور خصوصاً اس کے نشو و نما کے بارے میں ہمیں کچھ علم نہیں۔ ازراہ کرم یہ فرمائیے کہ اردو شاعری کب اور کس طرح وجود میں آئی اور اس کی کون سی روایتیں آج بھی زعمہ ہیں؟

ج: دراصل اردو شاعری کی بنیاد سائیسویں صدی ہجری کے قابل احترام شاعر امیر خسرو دہلوی نے رکھی۔ وہ زیادہ تر فارسی میں شعر کہتے تھے لیکن کبھی کبھی یہ طور نقض عام لوگوں کی اس زبان میں جو اس زمانے میں ہندوؤں کے نام سے معروف تھی، شعر گوئی کرتے تھے۔ ہماری اردو شاعری اسی شاعر کے ظہور کی مرہون منت ہے کیوں کہ یہ فارسی رسم الخط میں لکھی جاتی تھی اور فارسی الفاظ سے پُر ہوتی تھی۔ یہی دو عوامل اردو زبان کو ہندی سے تمیز کرتے ہیں۔

امیر خسرو کی بھردی میں صوفیائے ایک سلسلے نے زیادہ تر اسی عوامی زبان میں شعر گوئی شروع کی لیکن ان میں سے اکثر ناگری رسم الخط سے مستفادہ کرتے تھے جو اب ہندی کے لیے یہ طور رسم الخط مستعمل ہے۔ اسی سبب سے انہیں عموماً اردو زبان کے بجائے ہندی زبان کے شعرا کہا جاتا ہے مگر ان میں سے بعض مثلاً بھکت کبیر جس طرح ہندو دیانت سے متاثر تھے اسی نسبت سے عجمی تصوف سے بھی الہام پزیر تھے۔

اس مرحلے پر سولہویں صدی ہجری میں ہندوستان کے جنوب میں ایک زبان وجود میں آئی جو دراصل جنوب کی ایک بولی پر فارسی اثرات کا نتیجہ تھی۔ یہ زبان فارسی رسم الخط میں لکھی جاتی تھی۔ اس زبان میں، جو دکن کے نام سے معروف ہوئی اور متعدد پہلوؤں سے آج کی اردو سے مماثل ہے، شعرا کا ایک پورا گروہ شعر کہتا تھا جس کا ایک بڑا حصہ دکنی بادشاہوں پر مشتمل تھا۔

گیارہویں صدی کے دوسرے نصف میں ایک شاعر دکن کے نام سے منصف شہود پر آیا۔ وہ جنوبی ہندوستان میں پیدا ہوا اور وہیں پلا بڑھا لیکن ایک مدت تک شمالی ہندوستان

میں رہا اور اس زبان سے متاثر ہو جو شمالی ہند میں اردو کے نام سے معروف تھی۔ اب اس منطقے کا بڑا حصہ مغربی پاکستان کے میں شامل ہے۔ دہلی نے زیادہ تر صنفِ غزل میں شاعری کی، اس کا اسلوب نشاطیہ اور لطیف ہے۔

اگرچہ دہلی اپنے اشعار میں ہندوستان کے موسموں، میلوں، ٹیلیوں، جانوروں، پرندوں، دریاؤں، پہاڑوں اور وہاں کی داستانوں کے ہیروؤں کا ذکر کرتا ہے اور اس کی شاعری کی عورت، ہندوستانی عورتوں کی روایت کے مطابق وقار اور اپنے بے وقار اور غائب ہو جانے والے آقا کے انتظار میں ہے تاہم اس سب کے باوجود اس کے بیش تر محسوسات ایرانی ہیں۔ یوں دہلی کو اردو شاعری کا ایسا لاپا قرار دینا چاہیے۔ متحدہ املا درجے کے شاعر مثلاً میر، سودا، مومن، غالب، ذوق اور دیگر تمام شعرا اس کے بعد ظہور میں آئے۔ یہ تمام شعرا جن میں سے بعض دوسروں کے مقابلے میں زیادہ صوفیانہ رنگ کے حامل تھے، فارسی غزل کے اسلوب کے پیرو تھے۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ وہ ایک ہی شاعر خصوصاً فارسی (شاعر) کی تقلید کرتے تھے۔ ہاں حافظ اور سعدی کا دوبارہ شعر میں ان کے لیے نظیر اور نصب العین کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہ اردو شاعر کلچر فارسی کے شعری اسالیب کی پیروی کرتے تھے خواہ وہ صنفِ دوبیتی کے حوالے سے ہوں یا محافی اور مضامین کے تھے۔

س: کلاسیکی فارسی اور اردو شاعری میں کیا باہمی رشتے رہے ہیں اور اردو کے نمایاں ترین شاعر کون کون سے ہیں؟

ج: جیسا کہ ایک لمحہ پہلے میں نے کہا، کلاسیکی اردو شاعری اپنی ہیئت اور موضوع دونوں کے اعتبار سے فارسی کی کلاسیکی شاعری کی پیروی تھی۔ کلاسیکی اردو کی اصناف اور ہیئتیں غزل، مثنوی، رباعی اور ان کے تعلقات سے عبارت تھیں۔ اردو کے متحدہ قدیم شعرا کئی صدیوں تک جاگیرداروں کی شان میں قصیدے کہتے رہے۔ ان کے عاشقانہ اشعار کا خاکہ ایرانی تھا۔ ایرانی کلاسیکی شاعری کی طرح اردو کی کلاسیکی شاعری میں عاشق ایک ایسا مظلوم کردار تھا جو ہمیشہ رشک اور ناکامی کی زندگی گزارتا تھا اور معشوق ایک ایسا فرد تھا جو بے وقار، ستم گر اور زبردست تھا۔ اردو زبان کے اکثر شاعر اپنی شاعری میں لیلیٰ، مجنون، شیریں فرہاد، گل و بلبل، پیر مخاں اور ساقی وغیرہ جیسی ایرانی

اساطیر و علامات برتتے تھے۔ مختصر یہ کہ اردو کے قدیم شاعر اپنی شاعری میں موجود ہر لذت و درد میں ایران کے کلاسیکی شاعروں کے ہم دل اور رفیق تھے۔ اردو اور فارسی کی قدیم شاعری کے درمیان اہم ترین رشتہ یعنی طور پر اخلاقی اور فلسفیانہ پہلو سے تھا۔ آپ کے شاعروں کی طرح ہمارے شاعر بھی زمانے کے بارے میں تحقیر و بے اعتمادی، جاہ و جلال اور مقام سے بیزاری، زندگی سے روگردانی، آفاقی محبت، تسلیم و رضا، اپنے احوال پر رقیق القی اور تقدیر کے ہمہ گیر تسلط کے قائل تھے۔

آپ کے سوال کے جواب میں میں نے چند اردو شاعروں کے نام لیے تھے، ان میں میر تقی میر، غالب اور دکن سب سے اہم ہیں۔ میر اور دکن زیادہ تراپنی شخصی خوشیاں اور غم بیان کرتے ہیں، البتہ غالب کی شاعری فلسفیانہ ہے۔

غالب کی شاعری اس رومانوی غم اور فلک زدگی کے احساس سے لہتا آزاد ہے جو اس زمانے میں اردو شاعری پر سایہ فلک تھے۔ وہ اپنی شاعری میں فلسفی کی وارستگی کو حسیاں اور سرکشی کے ساتھ باہم آمیز کرتا ہے۔ وہ اپنے زمانے میں رائج متعدد اصول و عقائد کو نقد و نظر کی کسوٹی پر کتا ہے اور خدا شناسی کے دعویدار، کوتاہ بینوں سے جنگ لڑتا ہے۔ اسی سال پورے پاکستان و ہند میں اس کا جشن صد سالہ منایا گیا۔

ص: معاصر اردو شاعری اس وقت ارتقا اور تکمیل کے کس مرحلے میں ہے۔ ازراہ کرم معاصر اردو شاعری کے میلانات و مظاہر کی وضاحت کیجیے اور مثالیں بھی فراہم فرمائیے۔

ج: میرا خیال ہے کہ پہلے مجھے یہ بتانا چاہیے کہ معاصر اردو شاعری کا آغاز کیسے ہوا۔ اردو کی قدیم شاعری وہ پودا تھا جو فارسی کے کہن سال درخت کے زیر سایہ پروان چڑھا لیکن معاصر اردو شاعری محمد حسین آزاد اور حالی کی کوششوں سے تیرہویں صدی ہجری کے پہلے اور دوسرے وسط میں پروان چڑھی۔ یہ دو شاعر اس امر پر کمر بستہ ہوئے کہ غزل کے قالب سے ہاتھ اٹھالیں اور قصیدے کے قالب میں شعر کہیں۔ انھوں نے روایتی اساطیر و علامات کو ترک کر دیا اور اپنی شاعری میں نیم عرفانی اور نیم عاشقانہ احساسات کے بارے میں شعر کہنے کے بجائے اپنے عہد کی اخلاقی مقتضیات پر اصرار کیا۔ وہ اپنی شاعری میں زیادہ صراحت اور نہایت بے پروائی سے کام لیتے تھے اور اپنے داخلی جذبات کے بجائے زیادہ تر فطرت اور (خارجی) زندگی کے بارے میں شعر کہتے

تھے۔ انھوں نے کوشش کی کہ وہ اسلام کے ماضی پر دوبارہ نظر ڈالیں اور مسلمانوں کے روشن مستقبل کے نوید گرہیں۔ ان کی شاعری تمام مسلمانوں کے رجا و امید اور شادی و غم کی آئینہ دار ہے۔ مختصر یہ کہ یہ اردو زبان کے پہلے دو شاعر تھے جن کے ہاں اجتماعی شعور بالکل ایمان کے دور و مشروطہ کے شعرا کی طرح نظر آتا ہے۔

ان کے بعد اردو شاعروں میں بلا شک و شبہ سب سے زیادہ ممتاز شاعر اقبال ہے۔^{۱۳} اقبال، آزاد اور حالی کی روایتوں کا پیرو تھا لیکن اس کی شاعری کی فلسفیانہ جہت اور پوری دنیا کے مسلمانوں کی اجتماعی اور سیاسی زندگی سے آگاہی مقابلاً خاصی زیادہ ہے۔ اس کی شاعری کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ معاصر دنیا کے مسلمانوں کو اپنی موجودہ (ذلت آمیز) زندگی سے نکلنے اور اپنے حقوق کی بازیافت کے لیے اپنی ذات کا عرفان حاصل کرنا ہوگا۔ انھیں اپنی ذات پر اعتماد حاصل کرنا چاہیے اور اپنی زندگی کے کہنہ و مستند بذب لیکن کا ہل نہ طریقوں کو اپنی مشکلات کے ساتھ مبارزہ کر کے ترک کر دینا چاہیے۔ اقبال اپنے زمانے کی مادہ پرستی کا مخالف تھا اور اس کا موقف تھا کہ ماضی کی معنویت اب بھی انسانی دکھوں اور مشکلوں کی آخری چارہ گر ہے۔

اقبال نے آج کے اردو کے بیش تر شاعروں پر اپنے اثرات چھوڑے ہیں لیکن ان میں سے کوئی ایک شاعر بھی اس کی فلسفیانہ رفعت تک نہیں پہنچا۔ اقبال کے ان وسیع اثرات کے باوجود مجھے کہنا ہے کہ جدید اردو شاعری میں اقبال کے خلاف دانستہ یا نادانستہ رد عمل بھی دکھائی دیتا ہے۔ اس ضمن میں مثال کے طور پر جوش (طبع آبادی) کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال کے اسلوب شعر کی طرح جوش کے اسلوب شعر پر بھی ایرانی اثرات خاصے غالب ہیں لیکن اقبال کے برعکس یہ شاعر ایک مسلمان کے طور پر شعر کہنے کے بجائے ایک متفنگ اور قوم پرست کی حیثیت سے شعر کہتا ہے اور جاگیرداری کا سخت مخالف ہے۔ اس کی عاشقانہ شاعری میں کسی طرح بھی عرفانی رنگ نظر نہیں آتا اور وہ آپ کے شاعر فریدون تولی کی طرح کا لاشہوائی (اس لفظ کے زمینی معنوں میں) شعر کہتا ہے۔ جوش کی عمر اس وقت اسی سال کے قریب ہے۔^{۱۴} اس کی شاعری کے قریباً ایک درجن مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور اب اس نے شعر گوئی تقریباً ترک کر دی ہے۔^{۱۵}

اس موقع پر حفیظ جالندھری کا ذکر بھی ضروری ہے جس نے اپنے کلام کو موسیقی کے نئے اور تازہ رنگ سے آشنا کیا ہے۔ اس کی شاعری میں تغزل ہے، اس تغزل میں حیرت انگیز تازگی اور معصومیت ہے اور یہ نوجوان عاشق کی آرزوئے اشتیاق سے سرشار ہے۔ اقبال کے بعد اس کا شمار ایسے شاعروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنی زندگی سے جدا ہو کر اپنے ماحول اور معاشرے کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے، نہ کہ فارسی شاعری کی روایتی اور آشوب آمیز فضا کے مطابق۔ وہ صاحب کتاب بھی ہے۔ کتاب کا نام 'شاہنامہ اسلام' ہے جس میں اس نے تاریخ اسلام کو نظم کیا ہے۔ جس طرح فردوسی نے شاہنامے میں تاریخ ایران کے اکابر کی توصیف کی ہے، حفیظ نے بھی اپنے شاہنامے میں تاریخ اسلام کے عظیم رجال کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاہنامہ اسلام کی تعریف کے صلے میں ممکن ہے حفیظ کو بہشت میں تو ایک درجہ دار اطلاق نصیب ہو جائے لیکن اردو کے بڑے شاعروں کے درمیان اس کو جگہ نہیں مل پائے گی۔ حفیظ پاکستان کے قومی ترانے کا خالق بھی ہے۔

وہ لکھنے والے جنہوں نے اردو کی معاصر شاعری کو حیثیت اور قافیہ دونوں اعتبار سے روایتی شاعری سے آزادی بخشی وہ ہیں میراجی اور اگر خود ستائی پر محمول نہ کیا جائے تو خود میں۔ ہم دونوں میں فرق یہ ہے کہ میری شاعری کی زبان ایران کے شاعروں کی زبان سے بے حد قریب ہے لیکن میراجی کی شعری زبان عامۃ الناس کی زبان سے زیادہ قربت رکھتی ہے۔ دوسرے یہ کہ میراجی کی شاعری بنیادی طور پر آج کے انسان کی زندگی کے جنسی مسائل کے گرد گھومتی ہے جب کہ میں اپنی شاعری میں زیادہ تر دنیا کی اجتماعی اور سیاسی صورت احوال کی طرف اشارے کرتا ہوں۔ لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ہم آج کی شاعری میں زندگی کے مختلف مظاہر کے مابین خط امتیاز نہیں کھینچ سکتے تاکہ ہم یہ بتا سکیں کہ کون سی چیز اپنے اختتام کو پہنچ رہی ہے اور کس شے کا آغاز ہو رہا ہے۔ عشق، جنسی روابط، سیاست، معیشت، عمرانیات یہ سب کے سب معاصر اردو شاعری میں گم ہل کر ایک پیچیدہ مرکب کی شکل میں ظہور کرتے ہیں۔

پاکستان کے معاصر شاعروں میں ایک اور شاعر جس نے نئی نسل کو بے حد متاثر کیا ہے، فیض احمد فیض ہے۔ وہ اپنی روحانیت اور پروٹارپیہ کے ساتھ اپنی ہمدردی اور دل سوزی

کو ماہرانہ انداز میں ترکیب دیتا ہے۔ اس کا تخیل سرشار اور بدیع ہے لیکن میں محسوس کرتا ہوں کہ فیض کی شاعری تصویروں اور مثالوں سے کچھ زیادہ ہی آراستہ ہے اور مجھے اندیشہ ہے کہ اُس کے رخصت ہو جانے کے کچھ عرصے بعد اس کی شاعری اپنی جاذبیت کھودے گی۔^{۱۹}

جس طرح آپ کی جدید شاعری میں موج نو کے نام سے (ایک گروہ) موجود ہے، ہمارے ہاں بھی جواں تر شعرا کا ایک بڑا طبقہ موجود ہے۔ افتخار جالب، منیر مجازی، انیس ناگی، عباس اطہر اور متعدد دیگر شاعر جنتوں نے پرانی شاعری کی روایات سے کلاماً دوری اختیار کی ہے اور نئے اوزان اور مثالوں تک دسترس حاصل کی ہے۔ ان شعرا کا موقف یہ نہیں کہ شاعری کا مافیہ تفکر پر مبنی ہونا چاہیے۔ جو چیز ان پر واضح ہے وہ ہیں الفاظ اور ان سے بننے والی تراکیب اور وہ مثالیں جو لفظوں کی ترکیب کے نتیجے میں ظاہر ہوتی ہیں۔ افتخار جالب کا اسلوب شعر حیران کن حد تک بدیع و دیباچی سے مہاش ہے اور عباس اطہر کا شعری سرمایہ ایک لحاظ سے احمد رضا احمدی سے قربت رکھتا ہے۔

ص: گویا ان دلوں آپ معاصر ایرانی شاعری کے منتخبات کو اردو میں منتقل کر رہے ہیں۔ اس کام کی طرف آپ کے متوجہ ہونے کے محرکات کیا تھے اور معاصر ایرانی شاعری سے آپ کا تعارف کب اور کیسے شروع ہوا؟

ج: دوسری جنگ عظیم کی طویل مدت کے دوران میں ایران میں تھا^{۲۰} اور (وہیں) پہلی بار میں نیما یوشج کے شعری نمونوں سے متعارف ہو۔ وہیں مجھے ان چند تسخیر آمیز تحریروں کو پڑھنے کا موقع ملا جو اُس زمانے کے بعض اخبارات اس کے بارے میں شائع کرتے تھے۔ قبل ازیں میں خود اپنی شاعری کا ایک مجموعہ شائع کر چکا تھا اور اس طرح کی طعن و تسخیر آمیز تحریروں سے خوب واقف تھا۔^{۲۱} چنانچہ انہی دلوں میں نے فارسی شاعری میں اس جدید رنگ کے خدوخال کی تحقیق و تعمیق شروع کر دی۔ گو کہ میں ۱۳۳۳ھ/ ۱۹۳۵ء میں ایران سے چلا آیا لیکن میں نے مجلہ سخن کا مطالعہ جاری رکھا جس میں کبھی کبھی ایران کی معاصر شاعری شائع ہوتی تھی۔ اس طرح زیادہ تر اسی مجلے کے توسط سے میں ایران کی معاصر شاعری میں ہونے والی تبدیلیوں سے آگاہی حاصل کرتا تھا۔

دو سال قبل میں ایران لوٹ آیا اور میں نے ایران کے معاصر شاعروں کے آثار کے
دقیق مطالعے اور ان کی جمع آوری کا آغاز کیا۔ اس کے علاوہ ان آثار پر لکھی گئی تنقید کا
اور جو تنقید لکھی جا رہی ہے، مطالعہ کیا اور کر رہا ہوں اور اس کام کا محرک یہ ہے کہ میں
معاصر ایرانی شاعری کے زیادہ واضح مفہوم تک رسائی حاصل کر سکوں۔

ایک مدت پہلے اپنے ایک دوست کی خواہش کے احترام میں جو ایک معتبر مجلے کے مدیر
بھی ہیں، انہیں نے معاصر ایرانی شاعری کے بارے میں ایک مقالہ لکھا تھا۔ میں نے
اس مقالے کے ساتھ معاصر ایرانی شاعری کے بعض نمونوں کو اردو میں منتقل کیا تھا۔
بعد ازاں پچھلے سال ماہ مہمن / جنوری، فردری میں میں پاکستان گیا۔ لاہور میں مجھے
دعوت دی گئی کہ میں ایران کی معاصر شاعری پر اظہار خیال کروں۔^{۲۵} میں نے ایک
مفصل تقریر تیار کی اور اس کے ساتھ ہی ساتھ ایران کے معاصر شعرا کے کلام کے
نمونوں کے ترجمے بھی تیار کیے اور انہیں ایک مجلس میں پڑھا۔ حاضرین مجلس نے میری
مفتنگو کو بہ نظر تحسین دیکھا۔ چنانچہ لاہور کے ایک ناشر نے مجھ سے درخواست کی کہ
میں ایران کے معاصر شعرا کے منتخب کوارڈو میں ترجمہ کر کے اور اپنی مذکورہ تقریر کو بنیاد
بنا کر ایک مقدمہ اس پر لکھوں تاکہ اسے کتابی شکل میں شائع کیا جاسکے۔^{۲۶} مجھے امید ہے
کہ میں اسی سال شہر یور / اگست، حبر تک اپنے کام کو مکمل کر لوں گا اور ناشر کے سپرد
کروں گا۔ یہ کتاب میں شاعروں کی پیشہ نظموں پر مشتمل ہوگی۔^{۲۷}

ص: ایران کی معاصر شاعری جیسا کہ آپ کے علم میں ہے، ایران کی کلاسیکی شاعری کے
ساتھ کئی سطحوں پر تعلق رکھتی ہے۔ کیا معاصر اردو شاعری کا بھی کلاسیکی اردو شاعری
کے ساتھ اسی طرح کا ربط ہے یا یہ کہ اردو کی معاصر شاعری بالکل نئی ہے اور اپنا
ایک مستقل وجود رکھتی ہے؟ (یہ بھی بتائیے کہ) پاکستان کے لوگ ایران کے کلاسیکی
شعرا سے خاصی واقفیت رکھتے ہیں، ان کا ہماری جدید شاعری کے بارے میں کیا
رد عمل ہے؟

ج: خوب، معاصر اردو شاعری نے کہیں بھی اپنے ماضی سے کٹ کر یعنی یہ کہ گزشتہ سے اپنا
تعلق رکھے بغیر، ارتقا کی منزلیں طے نہیں کیں اور ایسا ممکن بھی نہیں۔ ماضی اور حال کی
شاعری ایک زنجیر کے حلقوں کی مانند ہے۔ نئی نسل کے شعرا کو یہ غرہ ہو جاتا ہے کہ وہ جو

کچھ لکھ رہے ہیں وہ بالکل نئی چیز ہے اور ان کا پورا انھیں ہادر کرنا ہے کہ یہ ان کا انکشاف ذاتی ہے لیکن یہ درست نہیں۔ میرا ایتان ہے کہ فردوسی کے بغیر سعدی وجود میں نہیں آسکتا تھا، سعدی کے بغیر نظامیؒ یا جامی یا قاضی کا وجود ممکن نہ تھا اور بہار کے بغیر نیا یونین یا فروغ فرخزاد یا احمد شاملوؒ یا ید اللہ ردیائی کا۔ آپ اس فہرست کو آخر تک لے جاسکتے ہیں۔ شاعری کے اسالیب تمام دیگر اسالیب کی طرح جدید اجتماعی تغیرات، انسان شناسی کے تازہ چشموں کی کشود اور فردوسی کو بہنو تاثر پذیریری کے زیر اثر مقلد ہوتے رہتے ہیں، تاہم شاعری اپنی ذات میں ہرگز متغیر نہیں ہوتی۔ شاعری ہمیشہ آدمی کی محسوساتی زندگی کے توسط سے زندگی کی تصویر گری کر کے بھا حاصل کرتی ہے اور اسے اس کام پر اصرار ہے۔ یہ ہرگز اہم نہیں کہ آپ زندگی کے حسن کی تصویر کشی کرتے ہیں یا اس کی بد صورتی کی، اس کی خوشیوں کی یا دکھوں کی، امیدوں کی یا اندیشوں کی۔ آپ ہر صورت میں کلمات کی مدد سے زندگی کے مصور ہیں۔ ایسے کلمات جو احساس سے مملو ہیں۔ آپ مخصوص محسوسات کے حامل ردِ اعمال کے تخلیق کنندہ بنتے ہیں۔ پُر سکون یا بے قرار متلاطم محسوسات! تمام معاصر شاعری روایت کا حصہ ہے مگر ایسی روایت جو ہمیشہ آگے بڑھتی ہے۔

بے شک پاکستان کے قارئین ایران کی کلاسیکی شاعری سے زیادہ واقف ہیں لیکن معاشرے اور تعلیم و تربیت کے قبول کردہ جدید اثرات کے توسط سے ان کی فہم کا افق بھی ہمیشہ وسیع تر ہوتا رہا ہے۔ ماضی میں ہمارے لوگ فارسی شاعری براہِ راست پڑھتے تھے اور شاید دوسری کوئی شاعری نہیں پڑھتے تھے مگر اس طرح اپنی شاعری کی بصیرت میں براہِ راست فارسی شاعری کے اثرات شامل کرتے تھے۔ آج آپ اور ہم اپنے خیالات اور محسوسات پر یورپی اثرات قبول کرنے کے باب میں سہیم و شریک ہیں، آپ فرانسیسی زبان کے وسیلے سے اور ہم انگریزی زبان کے توسط سے درآں حالیکہ انگریزی اور فرانسیسی شاعری بھی متعدد مخصوص حوالوں سے ایک دوسری کی سہیم و شریک ہیں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہم ایک دوسرے کی بازیافت کرتے ہیں۔ جدید فارسی شاعری کا ترجمہ کرتے ہوئے میں ہمیشہ (دووں قوموں کی) فکر اور زندگی اور اس کے مسائل پر نگاہ کے حوالے سے باہمی اشتراک کا احساس کرتے ہوئے حیرت میں

ذوق جاتا ہوں۔ ہم شاعری میں جدید میٹوں، تازہ لہجوں اور آوازوں، تماشائی کاریوں اور نئی بصیرتوں کے ناطے ایک جیسے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ ہمارے اکثر لوگ جدید قاری شاعروں کو کلیتہً نہیں سمجھ پاتے، ہمارے قارئین آپ کی معاصر شاعری کے مافیہ کو اسی قدر پسند کرتے ہیں جس طرح اپنی شاعری کے مضامین و معانی کو! ان کے رستے کی مشکل صرف ایک ہے کہ وہ ایران امروز کے شاعروں کے آثار تک براہ راست دست رس نہیں رکھتے۔ آپ کے معاصر شاعروں کے دیوان اور مجموعے پاکستان کے کتاب فروشوں کے ہاں شاذ و نادر ہی ملتے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ میری کتاب کی اشاعت اس مشکل کے حل کرنے میں ایک (اہم) قدم ثابت ہوگی!

ص: اب ہم آپ کی بات کرتے ہیں۔ آپ نے کب جدید شاعری کا آغاز کیا۔ اب تک آپ کی کتنی کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور کن شاعروں نے آپ کی شاعری کو متاثر کیا ہے؟

ج: میں نے ۱۳۰۷ھ / ۱۹۲۸ء کے آس پاس نئی شاعری کا آغاز کیا۔ پہلے پہل غزل کی بیست میں تجربے کیے اور پھر آزاد شاعری کی طرف متوجہ ہوا۔ بعض دیگر غیر معروف شاعر مجھ سے پہلے اس میدان میں اتنا ڈکا تجربے کر چکے تھے لیکن میرا خیال ہے کہ وہ پہلا شخص، جس نے آزاد شاعری کا مجموعہ شائع کر ڈالا، میں تھا۔ میرا پہلا شعری مجموعہ 'ماوراء' کے نام سے ۱۳۳۰ھ / ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ ایسا مجموعہ جو ایک ایسا نوجوان جس کی فکر میں تازہ کاری کا میلان ہو، کم و بیش تیس برس پہلے پیش کر سکتا تھا۔ میرا دوسرا شعری مجموعہ 'ایران میں اجنبی' کے زیر عنوان ۱۳۳۴ھ / ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔ اس کتاب کی شاعری میں تیرہ بند (کیٹو) ہیں۔ میری شاعری کا تیسرا مجموعہ ابھی چند ماہ پہلے لاہور میں انسان کے نام سے شائع ہوا ہے۔ مقدار میرے خیال میں زیادہ اہم نہیں مگر مجھے کہنے دیجیے کہ میں اب تک ایک سو تیس نظمیں شائع کر چکا ہوں اور اس تعداد کے تقریباً نصف کو خود متروک کر چکا ہوں۔ مجھے کہنا چاہیے کہ ہر چیز سے بڑھ کر میں اپنے ذوق شعری کے باب میں قاری میں اپنی تربیت کا مرہون منت ہوں اور اپنے دادا کا بھی کہ وہ قاری زبان کے شاعر تھے۔ اس سے ہٹ کر میں نے پاکستان کے دیگر بہت سے افراد کی طرح حافظ، سعدی، رومی اور ایران کے متعدد دوسرے شاعروں کا

مطالعہ کیا ہے۔ آج کے اسلوب میں شعر کہنے کا خیال مجھ میں انگریزی شاعری کے مطالعے کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ انگریزی شاعروں میں جن شعرا کا مطالعہ میں کرتا ہوں اور ان کے اثرات قبول کرتا ہوں، ہیلی، کیٹس، بائرن، برننگ، آڈن، کیسے آسکر وائلڈ، ڈبلیو بی یٹس، ٹی ایس ایلیٹ اور ڈن ٹامس کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ ان کے بعد میں نے فرانسیسی شعرا میں پال والیری، میلارے، ساں ڈول پرس کی شاعری کے بعض حصے مطالعہ کیے ہیں اور بلاشبہ ان سے خاصا استفادہ کیا ہے لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں، ایسے خارجی اثرات تبھی اہم ہو سکتے ہیں جب آپ خود اپنی ارد گرد کی زندگی کے بارے میں اپنا ذاتی احساس اور تصور رکھتے ہوں اور آپ کے پاس پیش کش کے لیے کوئی (خالصتا) ذاتی شے ہو۔ ایک شاعر کی حیثیت سے میرا موقف یہ ہے کہ وہ پوری زندگی کا آئینہ دار ہو، انسانی زندگی کی پیش رفت کی حتی الوسع کوشش کرے اور انسانی شعور کی سطح کو اوپر لے جائے۔

حواشی و تعلیقات:

- ۱۔ راشد نے گورنمنٹ کالج سے بی۔ اے (آنرز) کیا جو اس زمانے میں بلکہ ماضی قریب تک پنجاب یونیورسٹی سے حق رہا۔ آنرز قاری میں کیا تھا۔
- ۲۔ راشد کا یہ خیال درست نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ بھگت کبیر ہوں یا ہندی کے دیگر شاعر، مثلاً مہدالرحیم خان خاناں، ملا داؤد، یا تلسی داس یا پھر ہندی کے شعراے بگرام قطن، بھمن یا عالم، ان سب کا کلام اسی رسم الخط میں ہے جسے فارسی رسم الخط کہتے ہیں۔ بھگت کبیر کی شاعری کا جو کلمی نسخہ دریافت ہوا ہے، فارسی رسم الخط میں ہے۔ میرے خیال میں ناگری رسم الخط کا استعمال کہیں بعد میں جا کر شروع ہوا۔ اردو کے بیشتر کلاسیک عارف شعرا بھی اسی رسم الخط سے استفادہ کرتے تھے جسے فارسی (یا عربی) رسم الخط کہا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ہمیں کھڑی بولی کے جو فقرے ملتے ہیں، مسلمان بزرگوں کی دین ہیں اور فارسی رسم الخط میں ہیں۔
- ۳۔ مصاحف میں بھگت کبیر کو بھگت کبیر لکھا گیا ہے جو درست نہیں۔ بھگت کبیر کی زندگی کے بعض پہلو تاریخی میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ مختلف اہل قلم ان کی تاریخ ولادت و وفات میں اختلاف رکھتے ہیں۔ بہر حال اکثر اہل قلم اس رائے سے متفق ہیں کہ اس کی وفات ۱۵۱۸ء میں ہوئی۔ کبیر نے بتنا ہندو ریشیوں سے نہیں پایا اس سے کہیں زیادہ مسلمان عرفا سے روحانی برکت حاصل کی۔ مسلمان عرفا میں محمد تقی کا نام خصوصیت سے قابل ذکر ہے۔

۴ کبیر عالم فاضل نہ تھا تاہم اس کے کلام میں دو سے زیادہ عربی فارسی الفاظ پائے جاتے ہیں اور ان الفاظ کے تجزیے سے پتا چلتا ہے کہ صوفیوں کے معتقدات کا رنگ اس پر کس قدر گہرا تھا۔ اس نے منکر کی ہندی اور مغربس اردو دونوں کو استعمال کیا۔ اس کے بعض ملفوظات ریختہ میں بھی ہیں۔ جن اصطلاحات کو منصور طالع دسویں صدی عیسوی میں استعمال کر چکا تھا، کبیر انہی اصطلاحات کو کام میں لاتا تھا۔

۵ دلی کی ولادت ۱۰۷۹ھ/۱۶۶۸ء میں ہوئی۔
۶ 'اردو' کی اصطلاح بہ طور زبان اس زمانے میں رائج نہ ہوئی تھی۔ حافظ محمود شیرانی کی تحقیق کے مطابق زبان کے طور پر اردو کا لفظ سب سے پہلے میر عطا حسین خاں تحسین نے اپنی کتاب 'نوطرہ مریخ' میں استعمال کیا۔ "اور جو کوئی حوصلہ رکھنے زبان اردوے معلیٰ کا رکھے گا"۔ واضح رہے کہ 'نوطرہ مریخ' ۱۷۹۹ء-۱۷۹۸ء میں لکھی گئی۔

۷ ۱۶۶۹ء میں پاکستان کے دونوں حصے متحد تھے لہذا موجودہ پاکستان کو مغربی پاکستان لکھا گیا۔
۸ یہاں راشد کسی سخت غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں یا تو انھیں دلی کا دیوان توجہ سے دیکھنے کا موقع نہ ملا یا ان کے حافظے نے دھوکا کھایا اور انھوں نے عمر قلی قطب شاہ کی شاعری کی خصوصیات دلی سے منسوب کر دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ موسموں، میلوں، ٹیلیوں، پرندوں، دریاؤں، پہاڑوں وغیرہ کا ذکر قلی قطب شاہ کے دیوان میں بہ کثرت ملتا ہے۔ پرندوں ہی کو لیجیے۔ قلی قطب شاہ نے اپنے دیوان میں کئی جگہ شیا، کوئل، چکور، مولے، چچہا، مور اور فس وغیرہ کا ذکر ایک خاص کیف کے عالم میں کیا ہے۔ محبوب کے انتظار میں عورت کی دالمیہ اور تڑپ اس کے دیوان میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اسی طرح ٹیلیوں ٹیلیوں اور غریبی تقریباً کی جزیات بھی اس کے کلام میں جا بہ جا نظر آتی ہیں۔

۹ راشد کا 'لیلیٰ مجنوں' کو ایرانی اساطیر و علامات میں شمار کرنا باعصہ حیرت ہے۔
۱۰ غالب کے بارے میں راشد نے اپنی کئی تحریروں میں اظہار خیال کیا ہے۔ اس ضمن میں متالافہ ن.م. راشد میں ان کے تین مضامین قابل توجہ ہیں: (۱) غالب ہمارے زمانے میں، (۲) اردو ادبیات پر غالب کا اثر اور (۳) غالب ذاتی تاثرات کے آئینے میں۔ غالب کی شخصیت کی گہری پیچیدہ ہفت اور ان کی فکری ہزاری کا عمدہ تجزیہ ان مضامین میں ملتا ہے۔

۱۱ آتش کو اشتہا ہوا ہے۔ یہاں 'تھیدے' کے لفظ کا نہیں 'نظم' کا محل تھا۔ آزاد اور حالی جی نظم کے ہنوں میں شمار ہوتے ہیں۔

۱۲ 'سب پروائی' سے قائل کی مراد یہ ہے کہ نتائج بدائع کے محنت سے شعر کو مریخ کرنے کے بجائے ان شاعروں کا اصرار راستہ بدائع پر تھا اور اسی کو پیش نظر رکھ کر انھوں نے سادہ نگاری کی

ریت ڈالی۔

۳۱ یہاں اس امر کا اظہار بے محل نہ ہوگا کہ اقبال کو ایران میں بھرپور انداز میں تحائف کرانے میں راشد کو مسابھون الاؤلون میں شمار کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں ان کی خدمات بڑی قابلِ توصیف ہیں۔ تفصیل کے لیے ر-ک: ایران میں اقبال، مشمولہ مقالات ن.م. راشد (مرتبہ شیماء مجید)، ص ۳۱۳-۳۰۲۔

۳۲ فریدون تولی (۱۹۸۵-۱۹۱۹ء) شیراز میں پیدا ہوئے۔ اسی شہر شعر و ادب میں حمامِ زندقہ کی ہر کی۔ تولی نے کلاسیکی اور جدید دونوں رنگ میں شعر کہے۔ وہ اگرچہ نیا کی پیروی کرنے والے اولین شاعروں میں تھے لیکن کلاسیکی رنگ میں نئے مضامین کی پیش کش کو ترجیح دیتے تھے۔ گویا انہوں نے کلاسیکی اور جدید اسلوب شعر میں پیوند کاری کی۔ عاشقانہ شاعری کے علاوہ سیاسی رنگ شاعری پر بھی دسترس رکھتے تھے اور ان کی ایسی شاعری ’صدائے شیراز‘ میں شائع ہوتی تھی۔ سیاسی نظریات میں ان کی کتاب ’التفاسیل‘ معروف ہے جو گلستاں کے طرز پر نثر و شاعری کا مجموعہ ہے۔ ان کے شعری آثار میں ’ناڈ‘، ’پوپہ‘، ’رہا‘ اور ’شکرف‘ زیادہ قابلِ توجہ ہیں۔ ان کی بعض نظموں کے انگریزی ترجمے اے۔ جے آر بری نے کیے۔ راشد نے اپنی ایک تقریر ’جدید فارسی شاعری‘ میں فریدون تولی کا جوش سے تقابل کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان کا تجربہ جوش کے مقابلے میں محدود اور تخیل بھی اس حد تک زرخیز نہیں۔ راشد نے اپنی کتاب ’جدید فارسی شاعری‘ کے مفصل مقدمے میں فریدون تولی کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے وہاں بھی انہیں جدید فارسی شاعری کا جوش طبع آبادی قرار دیا ہے۔ مزید لکھتے ہیں:

”اس (فریدون) کی نظموں میں مہذبِ حاضر کی جنسیت نہیں بلکہ قدیم انداز کی شہوت پرستی کے عناصر غالب ہیں۔۔۔ جوش طبع آبادی کے مانند ہی وہ الفاظ کی صحت اور ان کی شان و شوکت کا قائل ہے بلکہ بعض دفعہ اس کے الفاظ اور خاص طور پر قوافی اس قسم کی دلچسپی بن جاتے ہیں جن کے اندر ایک بے روح جسم قید ہو۔ نیا پویش کے بعد جس شاعر کا جدید شاعروں کے طبقے پر سب سے زیادہ اثر پڑا، وہ فریدون تولی تھا لیکن اب اکثر جدید شاعر اس اثر سے بھی آزاد ہو چکے ہیں۔“

(جدید فارسی شاعری، ص ۸۰۷)

۳۵ ۱۹۶۹ء میں جب یہ مصاحبہ دیا گیا، جوش کی حرک و جنبش ۷۱ برس تھی۔ جوش ۱۸۹۸ء میں پیدا ہوئے۔ ایک روایت یہ سلسلہ مندرجات ۱۸۹۶ء بھی ہے۔ ۱۹۸۲ء میں چوہاسی (یا چیماسی) برس کی عمر میں انتقال کیا۔

۳۶ جوش کا آخری مجموعہ ’کلامِ محراب و مضرب‘ ۱۹۵۵ء سے ۱۹۷۱ء تک کے کلام پر مشتمل ہے۔ اس کا

مطلب ہے کہ جوش، راشد کے مصاحب کے زمانے (۱۹۶۹ء) تک شعر کہہ رہے تھے۔ ”عرب و معرب“ میں ان کے غیر مطلوبہ کلام، کھلم و کھجی کے معرب شائع ہونے کا اثر بھی موجود ہے۔ ر۔ک ”عرب و معرب“ ص ۷۰۔

جوش نظر مصاحب میں تو راشد نے سوائے ”شاہنامہ اسلام“ کے حقیقہ کے کسی اور شعری مجموعے کا ذکر نہیں کیا مگر اپنے مقالے ”نبیوت کے تجربے میں انھوں نے حقیقہ کے دیگر شعری آثار کا ذکر کرتے ہوئے وہاں بھی ان کے کلام کی موسیقیت کی داد دی ہے۔ لکھتے ہیں:

”حقیقہ نے ایک طرف ”نغمہ راز“ اور ”سوز و ساز“ کی نظموں میں گویا نظیر اکبر آبادی کی روح اور عظمت اللہ خاں کے جسم کو اپنایا ہے اور دوسری طرف مروجہ انگریزی شاعری کے آہنگ سے استفادہ کیا ہے۔۔۔ جہاں وہ ہندوستانی مناظر کو ذہن میں رکھ کر شعر کہتے ہیں وہاں ان کی موسیقی ہندوستانی ہے اور جہاں ہندوستانی پس منظر مفقود ہوتا ہے وہاں ان کی شاعری میں انگریزی شاعری کا آہنگ آنے لگتا ہے۔ حقیقہ نے اردو شاعری کو، ایک نئی موسیقی بخش دی ہے جو غزل کے بحر و صوفی آہنگ سے حاصل نہیں ہو سکتی تھی“۔۔۔ مقالات ن.م. راشد، ص ۴۵۸۔

۱۸ راشد کا کلاسیک فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ جدید فارسی شاعری کا مطالعہ بھی بہت گہرا تھا۔ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری تو ایک طرف ان کی نثر میں بھی بعض اوقات ایسے الفاظ و تراکیب مل جاتے ہیں جو اردو روزمرے سے پوری طرح مطابقت نہیں رکھتے، مثلاً ”ڈگری“ (خریدون تولی کے ضمن میں)، جب کہ اردو میں اس کا متبادل ”گرم جوشی“ ہے۔ جہاں تک ان کی شاعری کا تعلق ہے اس میں بیسیوں ایسے الفاظ اور تراکیب ملتی ہیں جو جدید فارسی شاعر بڑی بے تکلفی سے اپنی شاعری میں استعمال کرتے رہے یا کر رہے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس پہلو سے راشد کی شاعری کا سرے سے مطالعہ نہیں کیا گیا۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ راشد کی استعمال کردہ جدید فارسی لفظیات کا ایران کے جدید شعرا کی لفظیات/استعارات/تشابہات وغیرہ سے تعلق کیا جائے۔ اس سے راشد کی شاعری کی لسانی فضا بندی کی نئی جہات اجاگر ہوں گی۔ کلیات راشد میں چند ایسی لفظیات، تراکیب اور استعارات کی طرف اشارہ ہے محل نہ ہوگا جو جدید فارسی اور روزمرہ ایرانی معاشرے میں بے تکلفانہ مستعمل ہیں۔

سرور دست، مدد و سال، یک آہنگ، شہر آسمند، باستان، رویائے آسمانی، مر و طلسم و خیال و نغمہ آہن و چوب و سنگ و سماں، سیم نیلگوں، جسم کے حسابی زاویے، دار پوشی بزرگ، میروں، آوازے و درہاں، سالون، رخ کے گولے، بخاری، شہر یور کے الم تراحوادث، پاریس، پہ آہنگ سنوئر و تار و روف و نے، شای (کم وقعت سکھ) خطا و شیراز، کلفہ ار لہستان، اردو میں قرنا ہوئی، برج

وہارو، دلاک، تازہ چٹایت، تقدیم کرتا ہے بندہ، زودکار، تقار، گل و لال، ترغیب و، ریگ و دیوڑ،
مہر دس، چیرہ زن، رہسماں، خیال، بنو زبانی، ناوجود، اور مرے ساتھ ہی سمجھنا نہ کیا، پھر اور روٹی
مرے ساتھ کھاؤ، قربان (جو قربان میری لیتا کو قاسدنگا ہوں سے دیکھا۔)

۱۹ راشد نے اس سے مماثل پیرائے میں فیض کی شاعری اور اس کے مستقبل کے بارے میں اپنے
ایک مصاحبے (مشمولہ = انسان) میں اُن کی شاعری کے بعض پہلوؤں کی توصیف کرتے ہوئے
یہ بھی لکھا تھا کہ ان کی شاعری میں صیب یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ انتہا درجے کا زبان آئی ہے۔ ان کی
شاعری سرسراتے ہوئے رشتی حیاتی اثرات سے اُٹی پڑی ہے۔ راشد نے پیش قیاسی کرتے
ہوئے کہا تھا:

”میں اکثر محسوس کرتا ہوں بلکہ ڈرتا ہوں کہ کہیں زمانہ گزرنے پر ان کی شاعری
سفید کاغذی نمکس یا دیواری کینٹڈر بن کر نہ رہ جائے“ — لا = انسان،
ص ۲۶، ۲۵۔

۲۰ ید اللہ رویائی (دامغانی)۔ والد کا نام ابوالقاسم اور تخلص رویا تھا۔ رویائی ۱۳۱۱ھ ش/ ۱۹۳۱ء میں
دامغان کے قریب جعفر آباد میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم دامغان میں پائی، پھر تہران آ گئے۔
یہاں دانش سرای مقدسی تہران سے دیپلوم (انٹر) کا امتحان پاس کیا، پھر قانون میں تخصص
حاصل کیا۔ وزارت خزانہ میں افسر مالیات رہے، پھر قومی ٹیلی ویژن کے محکمہ حساب سے بہ طور
افسر اعلا وابستہ ہوئے۔ ۱۹۷۹ء میں فرانس چلے گئے۔ فرانسیسی زبان پر عبور حاصل تھا۔ فرانسیسی
سے متعدد کتابیں ترجمہ کیں اور رامبو، میلا رے اور والیری جیسے اہم شاعروں پر مقالے تحریر کیے
اور فارسی رسالوں میں شائع کیے۔ ”میر جادو جی“، ”از دوست، دارم“، ”دشمنی“، ”شعر رویائی“ شاعری
کے مجموعے ہیں۔ رویائی جدید شاعری میں اہم مقام کے حامل تھے۔ ان کی شاعری عاشقانہ ہے۔
راشدان کی ایک تنقیدی کتاب ”از کلمہ تا مصرع و از مصرع تا فورم“ کی بھی خبر دیتے ہیں۔ (بہ حوالہ
”جدید قاری شاعری“)

۲۱ احمد رضا احمدی۔ کرمان میں ۱۹۴۰ء میں پیدا ہوئے۔ دبستان زروشتی کرمان اور دبستان ادب
منغوی سے ابتدائی تعلیم پائی۔ تہران کے مدارس سے بھی تحصیل علم کی۔ متعدد مشاغل اختیار کیے۔
کئی مجموعے شائع ہوئے۔ ”مطرح“، ”روزنامہ شیشہ“، ”لور و توج“ خوب مصائب، مشہور مجموعے
ہیں۔

احمد رضا احمدی ”موج نو“ کے شعرا میں اہم ترین شاعر شمار کیے جاتے ہیں جس کا آغاز ۱۹۶۱ء میں
ہوا۔ احمدی سادہ نگاری میں پیش از پیش کو شاں رہے تھے اور متبادل زبان مخاطب سے بہرہ مند
ہوتے تھے۔ احمدی نے اپنا شعری سفر برابر جاری رکھا۔ ان کی ایک مخصوص شعری زبان ہے۔

ان کی شاعری میں تصویری بیان ہوتا ہے یعنی وہ کلمے پر متوجہ ہونے کے بجائے تصویر کی فکر کرتے ہیں مثلاً اگر انھیں یہ کہنا ہو کہ انسان صرف قید اور پابندی کے تحت ہی آزاد رہ سکتا ہے تو وہ کہیں گے:

”مرفقی جلی گاہ پرواز است“

اس لحاظ سے ان کا تقابل انگریزی کے شش گرشاعروں سے مفید ہو سکتا ہے۔ رضا براہی ان کی شاعری کا قائل نہ تھا۔ سوچ لو کہ شعرا کی افراط کاری خود احمدی کے یہاں بھی پائی جاتی ہے۔ یہ اللہ رویائی نے ایک سوال کے جواب میں احمدی اور بیون الہی کو سوچ لو کے درمیان ترین شعرا میں شمار کیا ہے۔ ان کی شاعری پر ہوشیارانی کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ احمدی اس بات پر دل گرفتہ نظر آتے ہیں کہ محاصرہ دنیا میں کوئی چیز اصیل و اصلی نہیں۔ یہاں پر بندے کے بجائے بندے کی تصویر پرواز کرتی ہے۔ ناچار شاعر دوبارہ پچہ بن جانے کی دعا کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ اس کی انگلیوں سے رنگین فلسفیں پھیلی جائیں۔ اور اس کے سینے میں محبت کا ایسا بیج بویا جائے کہ اس سے ایک بڑہ زار آگ آئے اور الف بے کی تکرار سے خستہ و خراب بچے اس کے مرغزاروں میں کھیل کود کریں۔

۲۲ راشد ۱۹۳۴ء میں ایران آئے جب وہ فوج کے تعلقات عامہ کے شعبے سے وابستہ ہوئے اور کم و بیش ڈیڑھ برس وہاں قیام کیا۔

۲۳ راشد کے پہلے مجموعے ”ماورا“ کی اشاعت اول (۱۹۳۱ء) بڑی ہنگامہ خیز ثابت ہوئی۔ اگر اس کی تفصیل جانتا مقصود ہو تو صرف فرقت کا کوردی کی تالیف ”ماوا“ (پار اول ۱۹۳۳ء) ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ اس کتاب میں نہ صرف ”ماورا“ کی بعض نظموں کی تحریضیں موجود ہیں بلکہ متعدد ایسے مضامین بھی شامل ہیں جن میں نظم آزاد کے کئی شاعروں بشمول راشد کو ہدف تنقید بنایا گیا ہے۔ مثلاً ایک مقالے پر عنوان ”اردو شاعری کے موجودہ دور کی تنقید“ میں اختر حمیری نے علاوہ اور باتوں کے راشد کے بارے میں لکھا ہے کہ انھوں نے روایتی دنیا سے قطع تعلق کرنا چاہا ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ان کی زبان، ان کا تخیل سب گونگے کا خواب ہو کر رہ گیا ہے۔ پھر ان کی مشہور نظم ”انعام“ پر گرفت کرتے ہوئے کہا کہ مردانہ حوصلوں کا یہ کتنا اعلان معروف ہے۔ ”معلوم نہیں ہندوستانوں کو اس برہمنہ انعام کے برہمنہ جذبے پر شاعر کا ممنون ہونا چاہیے یا نہیں۔“ دل چسپ بات یہ ہے کہ اُس زمانے کے بعض لکھنے والوں نے انھیں پنجاب کا ترقی پسند شاعر قرار دیا۔ ”جدید شاعری پر ایک نظر“ کے زیر عنوان محمد رفوی نے بھی ان کی نظم ”انعام“ کو خاص طور پر نشاندہ طرز بیان اور پھر مولوی عبدالحق کے حوالے سے یہ لکھا کہ ”ان کی بعض نظمیں سپاٹ ہو کر رہ گئی ہیں۔“ اہم بات یہ ہے کہ جدید شاعری کے باب میں بعض بہت اہم لکھنے والوں مثلاً

مسعود حسن رضوی ادیب، نیاز فتح پوری، مسالک، افسر میرٹھی اور علی عباس حسینی وغیرہ نے بھی اپنے تحفظات کا اظہار کیا۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ کوئی حوصلہ مند خادان تمام تحریروں کا بے لاگ تجزیہ کرے۔ میری مراد یہ ہے کہ یہ ساری تحریروں ایسی نہیں جنہیں محض سطحی رد عمل کہہ کر نظر انداز کیا جاسکے۔

۳۳ اشارہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب، مدیر 'نیادور' کی طرف ہے جن کے ایما سے یہ مقالہ لکھا گیا۔
۳۴ ایران کی معاصر شاعری پر یہ اظہار خیال 'جدید قاری شاعری' کے زیر عنوان کیا گیا۔ یہ مقالہ ۲۵ فروری ۱۹۶۹ء کو پاکستان (آرٹ؟) کنسل لاہور میں پڑھا گیا۔ تاہم ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام ایک خط میں خود راشد نے جسے کی تاریخ ۷ اگست لکھی ہے۔ ر-ک 'ن م راشد' ایک مطابقت ۲۸۲- تقریر کے متن کے لیے دیکھیے مقالات ن م راشد ص ۱۵۳-۱۶۶۔ تقریر/مقالے کے اسی متن میں راشد نے جزدی تہذیبیاں کر کے اسے اپنی کتاب 'جدید قاری شاعری' کا مقدمہ بنایا۔

۳۶ اشارہ ممتاز شاعر حیدر نیازی کی طرف ہے جنہوں نے 'المثال' کے نام سے اسی زمانے میں ایک اشاعتی ادارہ قائم کیا تھا۔ انہوں کی یہ ادارہ نیازی صاحب کی بے نیازی کے باعث زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ بہر حال اس ادارے نے چند بہت خوب صورت کتابیں شائع کیں جن میں خود راشد کی تین کتابیں ماوراء ایران میں انجمنی اور لا= انسان شامل تھیں۔ 'جدید قاری شاعری' کو اس ادارے سے شائع ہونے کا شرف حاصل نہ ہو سکا۔

۳۷ 'جدید قاری شاعری' (مارچ ۱۹۸۷ء) میں انہیں شاعروں کی ساٹھ نظمیں شامل ہیں۔
۳۸ راشد کا یہ موقف قابلِ توصیف ہے کہ ماضی سے کٹ کر تہذیبیں یا تخلیقات ارتقا کی منزلیں طے نہیں کر سکتیں۔ اس ضمن میں انہوں نے جن قاری شعرا کی مثالیں دی ہیں ان میں سے ایک میں انہوں نے توحید کو نظر انداز کر دیا جس کے باعث ان سے ایک فاش غلطی سرزد ہوئی، 'سعدی کے بغیر نظامی کا وجود ممکن نہ تھا' کے بجائے انہیں یہ کہنا چاہیے تھا کہ 'نظامی کے بغیر سعدی کا وجود ممکن نہ تھا' کیوں کہ یہ طے شدہ بات ہے کہ نظامی، سعدی پر حقدم تھے۔ نظامی کا سنہ ولادت قریباً ۵۳۳ھ اور سعدی کا قریباً ۵۸۹ھ ہے (پہچان شعرا مج ۱)۔

۳۹ احمد شاملو (۱۹۳۵-۲۰۰۰ء) شاعر، محقق، اخبار نویس اور مترجم تھے۔ قاری زبان میں 'شعر سنجہ' کے ہر اول دسے میں شمار ہوتے ہیں۔ محض الف باء ادا تھا۔ کتاب کوچہ کے مولف تھے جس کی گیارہ جلدیں شائع ہو چکی ہیں اور جن میں ایرانی تہذیب و ثقافت کی تفصیل ملتی ہے۔ متعدد شعری مجموعے شائع ہوئے۔ بچوں کے لیے بھی لکھا۔ سیموں دیوار اور لورکا وغیرہ کے ترجمے بھی کیے۔ کئی رسالوں اور اخباروں کے ایڈیٹر رہے۔

اگرچہ شاملو کے متعدد شعری مجموعے شائع ہوئے مگر ان کا اعتبار 'ہوائی تازہ' سے قائم ہوا۔ اسی مجموعے کے باعث یہ قول حقوقی شاملو ایک صاحب اسلوب شاعر کے طور پر متعین ہوتے ہیں۔ اس کتاب میں کلاسیکی اور عامیانہ الفاظ و تراکیب کا ایک غیر معمولی اجتماع نظر آتا ہے۔ ایسے الفاظ و تراکیب جو ادبی بھی ہیں اور غیر ادبی بھی اور جن کے توسط سے محاصرہ ایرانی شاعری کا افق بے حد وسیع ہو گیا ہے۔ حقوقی کے نزدیک 'ہوائی تازہ' میں شامل ایک نظم 'پریا' کی طرف توجہ مبذول کرنا ضروری ہے جو ہمارے عہد میں لوک شاعری کا بحرینِ موسونہ کہی جاسکتی ہے۔ 'جدید فارسی شاعری' کے مقدمے میں راشد نے شامل کی قدرتِ کلام کی داد دیتے ہوئے لکھا تھا:

”شاملو زبان و بیان کی بے پناہ قدرت کا مالک ہے۔ اس کی تازہ ترین نظموں میں اس کے فکر نے بڑی وسعت پائی ہے اور بعض جگہ زبان کی ریڑھ کا ری، جو پہلے بھی موجود تھی، ترصیح کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ اس سے اس کی نظموں میں خط کی ایک نئی سمت پیدا ہو گئی ہے۔“

’جدید فارسی شاعری‘، ص ۱۳

۳۰ غالب مطالعہ کر کہ فارسی شاعری ہی کا تھا مگر عربی ادبیات، خصوصاً شاعری بھی کسی قدر پڑھی جاتی تھی۔ اب یہ روایت کم و بیش دم توڑ چکی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ غالب، اقبال اور راشد کے شخص بھی عام طور پر فارسی سے نا بلند ہیں۔

۳۱ 'ایران میں انجمنی' کے پہلے ایڈیشن کے آخر میں راشد کی سات غزلیں بھی شامل ہیں۔ گو کہ یہ غزلیں اپنے اندر عذرتِ اظہار اور بے ساختہ پن رکھتی ہیں مگر راشد کا یہ فرمانا ناقابلِ فہم ہے کہ انھوں نے ان غزلوں میں کوئی ہینکٹی تجربے کیے ہیں۔ آخری غزل 'عمرِ کامل' مثنیٰ سالم میں کہی ہے اور خوب کہی ہے مگر اس میں بھی کوئی تجربہ دکھائی نہیں دیتا جس کا دھوا کیا گیا ہے۔

۳۲ راشد نے بجا طور پر یہ اعتراف کیا ہے کہ ان سے پہلے بعض غیر معروف شاعر نظم میں آزاد شاعری کے تجربے کر چکے تھے لیکن معاملہ محض غیر معروف شعرا کا نہیں۔ نظم جدید کے ایک اہم نام تصدق حسین خالہ کو بھی اس صف میں شامل کرنا چاہیے۔ 'سرو و دژ' کے مقدمے میں انھوں نے بجا طور پر لکھا ہے:

”میں نے انگلستان جانے سے پہلے بھی چند نظمیں آزاد شعر میں کہی تھیں چنانچہ ساغر نظامی صاحب نے اپنے رسالے 'ایسپا' کے قائلہ ۱۹۴۲ء کے سالانہ نمبر میں جدید شاعری کے خلاف مقالہ لکھتے ہوئے میری ان نظموں کا حوالہ دیا ہے اور فرمایا ہے کہ اس بدعت کا آغاز اردو شاعری میں میں نے ۱۹۲۶ء

میں کیا جب میں نے فیروز پور کے مشاعرے میں چند ایسی نظمیں پڑھیں۔۔۔

سرودنو (۱۹۹۰ء)، ص ۲۳

۳۳۔ ایران میں انجمنی کے پہلے ایڈیشن میں انھیں قطعے کہا گیا ہے۔ المثال کے طبع کردہ (چوتھے) ایڈیشن ۱۹۶۹ء میں انھیں کاغذ (Cantos) کہا گیا ہے۔ دراصل کاغذ ایک کی ذیلی تقسیم سے عبارت ہے۔ ایک ایسی بیانیہ نظم جو دراصل ناول کے کسی باب سے مماثل ہوتی ہے۔ راشد کی ایسی نظموں میں چوں کہ باہم معنوی تسلسل پایا جاتا ہے اس لیے انھیں کاغذ کہا گیا ہے۔

۳۴۔ انگریزی شاعروں کی صف میں آڈنس کبیلے کا شول ناقابل فہم ہے۔ آڈنس کبیلے (۱۸۶۳-۱۸۹۴ء) کی معروف حیثیت ایک ناول نگار اور انشائیہ نگار کی ہے۔ اس کی شاعری کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ اس کا ناول "Brave New World" (۱۹۳۲ء) بہت معروف ہے۔

۳۵۔ آسکر وانڈلڈ (۱۹۰۰-۱۸۵۴ء) ناول نگار اور ڈرامہ نگار کی حیثیت سے زیادہ معروف تھا۔ شاعر بھی تھا۔ ڈراموں کے علاوہ اس کی شعری تخلیق "The Ballad of Reading Gaol" (۱۸۹۸ء) نے بڑی شہرت پائی۔

نوٹ: مندرجہ بالا حاشی و تعلیقات کے ضمن میں اپنی یادداشتوں کے علاوہ درج ذیل کتب سے استفادہ کیا گیا ہے: ماوراء ایران میں انجمنی، لا= انسان، جدید قاری شاعری، مقالات سن، م، راشد، احمد شالو (محمد حق)، شعر تو از آغاز تا امروز (محمد حق)، سفینہ مروارید (منوچہر دانش چودہ)، صہب و سلی کی ہندی ادبیات میں مسلمانوں کا حصہ (پروفیسر سید حسن مسکری)، تمدن ہند پر اسلامی اثرات (ڈاکٹر تارا چند، مترجم محمد مسعود احمد)، ن، م، راشد۔ ایک مطالعہ (مرتبہ جمیل چالبی)، تذکرہ ماہ و سال (مالک رام)، تاریخ تحلیلی شعرو (حسن نگرودی)، شعر معاصر ایران (انتشارات رز، ۱۳۵۰ھ ش)، ادبیات معاصر ایران (شعر) از دکتر علی سلیمی، اسب سفید وحشی (منوچہر آشتی)، فرہنگ شاعران زبان پارسی (عبدالرفیع حقیقت)، اے ڈکشنری آف لٹریچر (رحم، اے، کڈن)، دی پگڈون کنٹین ٹو لٹریچر (ڈیوڈ ڈیچتر) Daiches جلد اول، عاوا (فرقت کاکوروی)، کلیات راشد، سرودنو (صدق حسین خالد)

(بازیافت (جنوری تا جون ۲۰۱۰ء) شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج لاہور کے شکرپے کے ساتھ)

○○○

ن.م.راشد — سوانحی خاکہ

نام	:	نذر محمد راشد
قلمی نام	:	ن.م.راشد
تاریخی نام	:	خضر عمر
پیدائش	:	یکم اگست ۱۹۱۰ء
مقام پیدائش	:	اکال گڑھ (علی پور جٹہ) گوجرانوالہ
والد کا نام	:	فضل الہی چشتی
دادا کا نام	:	ڈاکٹر غلام رسول فضل
شادی	:	ماموں زاد مصنفہ سے ۱۹۳۵ء میں ہوئی
اولاد	:	نسرین، سکین، شاپین، شہریار، تمرین
دوسری شادی	:	شیلا مچلینی سے ۱۹۶۳ء میں لندن میں ہوئی
اولاد	:	نزیل راشد
وفات	:	۱۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء لندن

تعلیم

- میٹرک: ۱۹۳۶ء گورنمنٹ ہائی اسکول، اکال گڑھ (علی پور جتھہ)
 انٹرمیڈیٹ: ۱۹۳۸ء گورنمنٹ کالج لائل پور (فیصل آباد)
 بی۔اے: ۱۹۳۵ء گورنمنٹ کالج، لاہور
 ایم۔اے: ۱۹۳۷ء گورنمنٹ کالج، لاہور

تحلیق سفر:

شعری مجموعے

- ۱- ماورا ۱۹۴۱ء
- ۲- ایران میں اجنبی ۱۹۵۵ء
- ۳- لا= انسان ۱۹۶۹ء
- ۴- سماں کا ممکن ۱۹۷۷ء

تراجم

- ۱- یاہا/طوائف (Yama: The Pit by Aleksandr I. Kuprin)
 لاہور: ہاشمی بک ڈپو، ۱۹۳۹ء
- ۲- امی میں تمہارا ہوں (Mama I Love You by William Saroyan)
 لاہور- نیویارک: معین الدوب پبلیشرز، فرینکلن، ۱۹۵۶ء۔
- ۳- وقت کا آسمان (The Firmament of Time by Loren Eiseley)
 لاہور- نیویارک: معین الدوب پبلیشرز، فرینکلن، ۱۹۶۲ء۔
- ۴- جدید فارسی شاعری
 لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء۔

دیگر:

- ۱- مقالات و تراشد (مرتبہ: شیمامجید)
الحمد پبلشنگ، اسلام آباد، جنوری ۲۰۰۲ء
- ۲- ن.م. تراشد کے خطوط (مرتبہ: نسیم عباس امر)
کوہا پبلشرز، لاہور، ۲۰۰۸ء

بحیثیت مدیر:

- ۱- مدیر رسالہ "مکین"، گورنمنٹ کالج لائل پور (فیصل آباد)، ۱۹۲۸-۱۹۲۷ء
- ۲- مدیر رسالہ "راوی"، گورنمنٹ کالج، لاہور، ۱۹۳۲-۱۹۳۱ء
- ۳- مدیر رسالہ "مختار"، ملتان، ۱۹۳۲-۳۳ء
- ۴- مدیر رسالہ "شاہکار"، لاہور، ۱۹۳۵-۱۹۳۳ء
- ۵- مدیر رسالہ "Pakistan Calling" ریڈیو پاکستان، ۱۹۵۰-۱۹۴۹ء
- ۶- سپردائز "آج" ریڈیو پاکستان، ۱۹۵۰-۱۹۴۹ء

پیشہ ورانہ خدمات:

- ۱- نیوز ایڈیٹر، آل انڈیا ریڈیو، دہلی، (ہندوستان)، ۱۹۳۹ء
- ۲- پروگرام اسٹنٹ، آل انڈیا ریڈیو، دہلی (ہندوستان)، ۱۹۳۹-۱۹۳۱ء
- ۳- ڈائریکٹر آف پروگرامز، آل انڈیا ریڈیو، دہلی (ہندوستان)، ۱۹۳۳-۱۹۳۱ء
- ۴- پبلک ریلیشنز آفیسر، انٹرنیشنل پبلک ریلیشنز ڈائریکٹوریٹ، انڈیا، ۱۹۳۷-۱۹۳۱ء
(اس حیثیت سے بغداد، تہران، بصرہ، قاہرہ، بروکھلم اور کولمبوس خدمات انجام دیں)
- ۵- اسٹنٹ ریجنل ڈائریکٹر، آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ (ہندوستان)، ۱۹۳۷ء
- ۶- اسٹنٹ ریجنل ڈائریکٹر، آل انڈیا پاکستان ریڈیو، پشاور، ۱۹۴۹-۱۹۴۷ء

- ۷- ڈائریکٹر پبلک ریلیشنز، ریڈیو پاکستان ہیڈ کوارٹر، کراچی ۱۹۵۰-۱۹۴۹ء
- ۸- ریجنل ڈائریکٹر ریڈیو پاکستان، پشاور، ۱۹۵۲-۱۹۵۰ء
- ۹- انفارمیشن آفیسر، یونائیٹڈ نیشنز ہیڈ کوارٹر، نیویارک، ۱۹۵۲-۱۹۵۶ء
- ۱۰- ڈائریکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، جنکارہ، انڈونیشیا، ۱۹۵۸-۱۹۵۶ء
- ۱۱- ڈپٹی ڈائریکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، کراچی، ۱۹۵۹-۱۹۵۸ء
- ۱۲- ڈائریکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، کراچی، ۱۹۶۱-۱۹۵۹ء
- ۱۳- انفارمیشن آفیسر، یو. این ہیڈ کوارٹر، نیویارک، ۱۹۶۶-۱۹۶۱ء
- ۱۳- ڈائریکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر، واشنگٹن ڈی سی، ۱۹۶۶ء
- ۱۵- انفارمیشن آفیسر، یو. این ہیڈ کوارٹر، نیویارک، ۱۹۶۷-۱۹۶۶ء
- ۱۶- ڈائریکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر تہران، ایران، ۱۹۷۳-۱۹۶۷ء
- ۱۷- ڈائریکٹر، یو. این انفارمیشن سینٹر تہران، ایران، ۱۹۷۳-۱۹۷۳ء

کتابیات:

- ۱- ضیاء الحسن، ڈاکٹر، ن. م. راشد: شخصیت اور فن اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۸ء
- ۲- "نیادور" کراچی: شمارہ ۷، ۷، ۷، ن. م. راشد نمبر، پاکستان کلچرل سوسائٹی، سن
- ۳- "شعر و حکمت" حیدرآباد، انڈیا: ن. م. راشد نمبر، مکتبہ شعر و حکمت، ۱۹۷۱ء

بہ حوالہ رسالہ "نیادور" مانی مرکز زبان و ادب
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور (پاکستان)، ص ۳۰۷

○○○

ن.م. راشد بقلم خود
(راشد کی تحریر کا کس)

اسرائیل کی موت

مگر اسرائیل پر آنسو بہاؤ م
و خداوند کا بقیہ ، وہ خداوند کا کلام ،
موت پر نہ کہ روح کا دور م
آسمانوں کی نشان دہی پر م
آج کا موت خداوند کا نام م
مگر اسرائیل پر آنسو بہاؤ م

آنسو اسرائیل کے دس قلوب پر ہفتام پر ہفتام ہائیں ۔
آریہہ چہ نہ ہوں تو نا کے پاس
جیسے لوہاں کے کنارے پر آگ کی آواز آئے ؛
ریگ ساحل پر چلتے دھوپ میں ، چپ چاپ
اپنے مور کے پہلو میں وہ خوابدہ ہے ؛
آسمانوں کے آگے گئے ، آسمانوں کے
کے خاک آلودہ ہیں ؛
تو کبھی نہیں بود و نبود !
کے آسمان کا مور ، آسمان کے لب سے دور
اپنی چیزوں ، اپنی فریادوں میں گم ،
بھلے آئے تھے جسے دیر دراز !

گر اسرائیل پر آنسو ببار
 نہ جیتے ہمیں نہ جانے کس جیتے زخم
 نہ ازل سے نہ اب بد چلی ہوئی جیسی صدائوں کا لسان !

گر اسرائیل سے
 حلقہ در حلقہ زشتے زحر
 دین آدم زلفت در خاک و نذر
 حضرت نردان کہ آئیں قہر ہے مار
 آسانوں کہ صلیب آتی نہیں
 عام لاہوت ہے کوئی نیر آتی نہیں !

گر اسرائیل سے
 ہمیں جہاں یہ بند آوازوں کا رزق
 مگر ہوں کا رزق : اور سازوں کا رزق !
 اب حق کی طرح گانے گانے اور گانے گانے
 سینے دروں کے دلوں کا کار چنب !
 لب کوہ رماحقہ کی تر کے گانے گانے
 ہم کا خوش دور و دیوار چنب !
 اب خلیب بھر زمانے گانے

سجدوں کے آستان و تہذیب
 نگار عیار و نیا دام پیلہ کا کاش
 کازان منزل و کعبہ چپ

گرگ سرو نیل ہے
 شہر و قوا کا ہر آب و ہوا

عاشقوں کا لب لہلہ مادی صدا ہے قمع کی
 دولت دور میں نگر گیا ہے باد و باران کا خوام
 سینہ دریا کی دھبھی سرسراہٹ قمع کی

گرگ سرو نیل ہے
 گورشی نشوا کی لب گویا کی موت
 چشم بیا کے دل و دانا کی موت
 تھی اسی کا دم سے درد یوں کی مادی کا گوہر
 تھی اسی کا دم سے سینوں میں تنہا کے نو
 اہل دل سے کوہل دل کی گفتگو
 — اہل دل جو آج گوشہ گیر و سرمد در گھر

ابن نامہ ہے۔ بھی غائب اند یا رب! بجا گم
 اب گم کو چوں کہ ہر آواز بجا گم
 یہ پورا آواز بجا بجا گم!

مرگ اسرا نیل سے
 اس جہاں؟ وقت جیسے گویا پتھر کی
 جیسے کوئی خارہ آوازوں کو بیکری کی
 ایسا تنہا اگر خن نام یاد آتا بند
 ایسا تنہا اگر اپنا نام یاد آتا تپا
 مرگ اسرا نیل سے
 دیکھتے رہ جاتے دنیا کے آس پاس باندھ کا خوب
 جہن میں بوندوں کی گتوں میں تو ہے
 ایسا خداوندی گتوں میں تو ہے

فیضان اللہ
 گراہ
 ۱۶ مئی ۱۹۶۱ م

شہر یار راشد
ترجمہ: انتظار حسین

میرے والد

ایک بیٹے کے لیے اپنے باپ کے بارے میں انصاف کے ساتھ لکھنا بہت مشکل کام ہے۔ اگر باپ کی سیرت و حیات اور خیالات و افکار لوگوں کی ملکیت بن چکے ہوں تو پھر یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ کتنے نقاد، اہل قلم، یار و دوست، عزیز رشتہ دار ایسے موجود ہیں جن کا نام، راشد صاحب پر بات کرنے کا حق مجھ سے زیادہ رکھتے ہیں اور میرے مقابلے میں زیادہ استاد کے ساتھ بات کر سکتے ہیں۔ اس طرح کا استحقاق رکھنے والوں میں سب سے بڑھ کر ڈاکٹر آفتاب احمد ہیں جو راشد صاحب کی مختلف مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نظموں اور ان کے بارے میں تنقیدی مقالات پر مشتمل اس حسین و جمیل مجموعے کے مولف ہیں۔ سو ان حضرات کا جو علاقہ ہے میں اُس میں قدم نہیں رکھوں گا۔ میری کوشش و کاوش بس اس حد تک ہوگی کہ اپنی ذاتی یادیں قلم بند کروں۔ یہ یادیں راشد صاحب کی زندگی کے تین پہلوؤں کی حد تک ہوں گی (۱) راشد بطور باپ (۲) راشد بطور انسان (۳) راشد بطور شاعر۔ ہاں اس تیسرے پہلو کا ذکر کرتے ہوئے میں ان کی شاعری پر انتقاد کی جسارت نہیں کروں گا۔ اسی کے ساتھ میں اپنے والد گرامی کی زندگی کے بعض ایسے گوشوں کو بھی اُجاگر کرنے کی کوشش کروں گا جن پر جہاں تک مجھے معلوم ہے، نقادوں نے زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔

میرے والد گوجرانوالہ کے ایک چھوٹے سے قصبے میں پیدا ہوئے تھے۔ اُن کے والد بزرگوار ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ انسپکٹر آف اسکولز کے عہدے پر تعینات تھے اور تعلیم کی اہمیت کے بہت قائل تھے۔ والد صاحب اپنی ابتدائی زندگی کے بارے میں جو باتیں کیا کرتے تھے

ان سے پتا چلتا ہے کہ وہ کون سے خاص واقعات تھے جنہوں نے ان کی ابتدائی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے تھے۔

پہلا واقعہ والد صاحب کی نقل وطن ہے۔ ان معززوں میں کہ وہ اپنی گناہ سی جہنم بھڑی سے نکل کر لاہور پہنچے اور وہاں گورنمنٹ کالج میں جس کا بڑا نام تھا، بڑی کامیابیاں حاصل کیں۔ یہیں وہ پروفیسر پطرس بخاری اور پروفیسر لیکنہارن جیسی شخصیتوں کے اثر میں آئے اور یہ اثر ان پر آخری عمر تک رہا اور یہیں ان کا شوق شعر گوئی جو بچپن سے چلا آتا تھا، پختہ ہو کر زندگی کا ایک طور بن گیا۔

دوسرا واقعہ ان سالوں سے متعلق ہے جب وہ بے روزگاری کے دن گزار رہے تھے۔ ایک رسالے کے ناشر کے لیے انہوں نے دن رات کام کیا مگر اس ناشر نے انہیں شکستہ دیا اور ان کی تنخواہ ہضم کر گیا۔

تیسرا واقعہ ان کی فوجی ملازمت ہے۔ وہ چند برس جو انہوں نے برطانوی ہند کے ایک تان کہاٹ فوجی اسٹیشن سے کولہو، بغداد اور تہران میں گزارے، ان کی زندگی میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ شواہد یہ بتاتے ہیں کہ تہران کے زمانہ قیام ہی میں انہوں نے اپنے عہد جوانی کی وہی الجھنوں کو سلجھایا تھا۔ میں یہ بات اس بنیاد پر کہہ رہا ہوں کہ میں نے دوستوں اور عزیزوں کے ساتھ ان کی اس زمانے کی خط و کتابت دیکھی ہے۔ یہ خطوط ایک ایسے مضطرب ذہن کی غمازی کرتے ہیں جو آسودگی کی تلاش میں ہے۔ اسی کے ساتھ یہ ذہن کسی قدر جھجکتے ہوئے کچھ سوالات بھی کرتا نظر آتا ہے۔ اس وہنی تہذیبی کی شہادت ان کے اس دوسرے مجموعہ کلام سے ملے گی جسے بجا طور پر ایران میں انجینی کا نام دیا گیا ہے۔ فوجی ملازمت کے اس زمانے میں ان کی تعیناتی غیر ملکیوں میں رہی اور ان کے بیوی بچے پاکستان میں رہے۔ اس عالم میں جانے ان پر تہہ کی کیسی کیسی گھڑی گزری ہو اور شاید انہیں گھڑیوں میں ان کے یہاں ایک انجینی دیس میں ہونے کا، غیر لوگوں کے بیچ انجینی ہونے کا احساس جاگا ہو۔ مگر پھر انہیں ایران سے عشق ہو گیا۔ اور جب اُس زمانے کے بہت بعد ۱۹۶۷ء میں ایران میں ان کی تعیناتی ہوئی تو وہ خوشی سے پھولے نہیں مانتے تھے۔

میری والدہ ایک بہت سیدھی سادی مذہبی قسم کی خاتون تھیں۔ ویسے وہ اپنے خاندان میں پہلی

عورت تھیں جس نے انٹرمیڈیٹ پاس کیا تھا۔ میرے والد اور والدہ رشتے کے بھائی بہن تھے۔ میری والدہ کے والد صاحب کٹر مذہبی آدمی تھے، اسی واسطے سے وہ مولوی کہلانے لگے تھے۔ میرا خیال ہے کہ دونوں میں بچپن سے ایک لگاؤ چلا آ رہا تھا، اسے آپ چاہیں تو انگریزوں کی محبت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ بڑوں نے ان کی شادی طے کر دی۔ اگرچہ میری والدہ کو گھٹیا نے مار رکھا تھا اور یوں بھی والد صاحب اور ان کے درمیان دشمنی مسلح کا بہت فرق تھا مگر اس کے باوجود میری دانست میں ان کے ازدواجی تعلقات خوشگوار رہے۔ ۱۹۶۱ء میں میری والدہ نے گھٹیا کے علاج کے پھر میں انٹر اسکول انجکشن لگوا یا۔ بد قسمتی سے انجکشن غلط لگا اور وہ اللہ کو پیاری ہو گئیں۔ ایک طرح سے دیکھیے تو یہ قبل از وقت موت دونوں ہی کے حق میں نیک ثابت ہوئی۔ والدہ کو اذیت سے نجات مل گئی، والد کے لیے ایک نئی ذہنی زندگی آغاز کرنے کی گنجائش پیدا ہو گئی۔

بنگلہ کے بعد والد صاحب ریڈیو پاکستان میں آگئے اور پشاور اسٹیشن کے ریجنل ڈائریکٹر بن گئے۔ اس کے بعد انھیں اقوام متحدہ کے دفتر اطلاعات عامہ میں ملازمت مل گئی اور چون کہ ان کی تعیناتی یو۔ این۔ ہیڈ کوارٹرز میں ہوئی تھی اس لیے ۱۹۵۱ء میں ہم سب نیویارک منتقل ہو گئے۔

ان کی زندگی کا ایک پہلو اور ہے جو بہت معنی رکھتا ہے۔ تقسیم سے پہلے کے زمانے کی بات ہے کہ ان کا جھکاؤ خاکسار تحریک کی طرف ہو گیا تھا۔ خاکسار تحریک میں شمولیت کا عرصہ ہے تو مختصر مگر اس میں شدت بہت تھی۔ والد صاحب کو اس تحریک میں ایک سالار مسلح کی حیثیت حاصل ہو گئی تھی مگر انھیں جلد ہی یہ پتا چل گیا کہ علامہ مشرقی کا فلسفہ انھیں مطمئن نہیں کر سکتا اور انھوں نے تحریک سے استعفیٰ دے دیا۔ ایک دفعہ انھوں نے مجھ سے اس کا ذکر کیا تھا۔ کہنے لگے کہ میرا سوال یہ تھا کہ اس تحریک کا ملتا کیا ہے۔ پھر یہ کہ علامہ صاحب اس تحریک کو صرف سامراج کے خلاف جدوجہد کی حد تک محدود رکھنا چاہتے ہیں یا اس کے ذریعے ملک کی عسکری تنظیم کے خواہاں ہیں۔ میرے ان سوالوں کا کسی نے کوئی تسلی بخش جواب نہیں دیا۔ اقوام متحدہ کی ملازمت ہی کے سلسلے سے وہ بعد میں انڈونیشیا چلے گئے۔ وہاں انھوں نے یو۔ این۔ انفارمیشن سنٹر کے ڈائریکٹر کے طور پر کام کیا۔ اس دوران والدہ بال بچوں کے ساتھ

پاکستان ہی میں رہیں۔ وجہ ایک تو یہ تھی کہ اس ملک کی آب و ہوا ان کی گھٹیا کے لیے مضر تھی۔ پھر بچوں کی تعلیم کا مسئلہ بھی تھا۔ انڈونیشیا سے ان کا تبادلہ کراچی ہو گیا۔ انھیں دنوں میں والدہ کا انتقال ہو گیا۔ انتقال کے فوراً بعد ان کا کراچی سے تبادلہ ہو گیا اور پھر نیویارک میں ان کی تعیناتی ہوئی۔ وہاں ۱۹۶۴ء میں انھوں نے دوسری شادی کر لی۔ پھر نیویارک سے ان کا تبادلہ تہران میں ہو گیا۔ نئی بیوی شیلہ اور نئے پیدا ہونے والے بچے نزیل کو لے کر وہ تہران چلے گئے، میری چھوٹی بہن ترین بھی ان کے ہمراہ تھی۔ تہران میں تھوڑے دنوں انھوں نے آر سی ڈی سیکرٹریٹ سے جاری ہونے والے ایک رسالے کی ادارت کی اور ریٹائر ہو گئے۔ انھوں نے انگلستان میں جا کر بسنے اور وہاں بیٹھ کر خاموشی اور سکون کے ساتھ لکھنے پڑھنے کا منصوبہ بنایا اور اس منصوبے کے تحت انگلستان منتقل ہو گئے۔

راشد بحیثیت باپ

میرا خیال ہے کہ ہم بہن بھائی انھیں تھوڑا سا بھی موقع دیتے تو وہ بہت توجہ سے ہماری تربیت کرتے، مگر ہم سب ہی کے حراج میں آزادہ روی بہت تھی۔ بہت شروع سے ہم سب ہی نے اپنی اپنی راہ چلنے کی ضمان لی تھی۔ ضرورت پڑنے پر وہ ہر بیٹائی کی مدد کے لیے تیار رہتے تھے لیکن وہ اولاد کی فطری خواہشات کی راہ میں رکاوٹ ڈالنے کے قائل نہیں تھے۔ مثلاً اس واقعے کو میں کبھی بھی نہیں بھول سکتا کہ جب میں اتنا بڑا ہوا کہ میرا ہاتھ کتابوں کی الماری کے اوپر کے خانے تک پہنچ سکتا تھا تو ڈینے کی کتاب 'ایک چور کا روزنامہ' (A Thief's Journal) میرے ہاتھ پڑ گئی۔ عین اس وقت جب میں یہ کتاب نکال رہا تھا، انھوں نے مجھے دیکھ لیا۔ وہ میرے برابر آن بیٹھے اور کہنے لگے، "بیٹے، اب تمہیں کھلی آزادی ہے کہ چاہو تو اس کتاب کو جو میرے خیال میں تمہارے خیالات پر آئندہ کرے گی، پڑھ ڈالو یا فی الحال اس کے مطالعے کو جانے دو اور اسے اس کی جگہ پر رکھ دو۔"

میں کہاں باز آنے والا تھا، کتاب کو پڑھ کر ہی دم لیا۔

ایک اور دفعہ کا ذکر ہے کہ وہ سامنے وہسکی کا گلاس رکھے خیالوں میں کھوئے تھے۔ انھوں نے دیکھا کہ میں بددلی سے انھیں تک رہا ہوں۔ انھوں نے مجھے قریب آنے کا اشارہ کیا۔ ادھر شاید کسی ٹی وی سیریل کو دیکھ کر میرے دماغ میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ شراب پینے والے

بہت ظالم باپ ہوتے ہیں تو ان کے قریب جانے سے میں کچھ ڈر رہا تھا۔ وہ فوراً تازہ گئے۔ ایک دوسرے گلاس میں تھوڑی دھسکی انڈیلی اور بولے، ”آؤ، میرے ساتھ بیٹھ کر دھسکی پیو، مگر اس فصل کے تم خود ذمہ دار ہو گے۔“

اس بات کا اثر یہ ہوا کہ میں نے کبھی دھسکی کو ہاتھ نہیں لگایا۔ غصہ آتا تھا تو بہت تند و تیز ہو جاتے تھے، مگر شائستگی کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے تھے۔ ایک دفعہ جب میری عمر سات آٹھ برس کی ہو گئی تو نیویارک میں پڑوس کے ایک نٹ کھٹ لڑکے نے مجھ پر اپنا غصہ اتارا۔ اس نے میرے حلق میں ٹوتھ پیسٹ ٹھونس دیا۔ میں بوکھلایا ہوا گھر آیا اور پاگلوں کی طرح چیخنے لگا۔ میں سمجھ رہا تھا کہ ماں باپ مجھ سے اہم روئی جنائیں گے لیکن ہوا یہ کہ میرے باپ نے مجھے گھر سے نکال دیا۔ کہا کہ ”جب تک اس لڑکے سے حساب نہ چکا دو گھر میں مت کھستا۔“ بیچاری والدہ صاحبہ نے بہت راسخوڑ مچایا کہ یہ کیا کر رہے ہو، مگر انھوں نے ایک نہیں سنی۔ میں بھی تاؤ میں آکر سیدھا گھر سے نکلا اور ان میں سے کم از کم ایک ہیکڑ بازی ایسی ٹھکانی کی کہ اس کی سب ہیکڑی نکل گئی۔

راشد بطور انسان

راشد صاحب ہم آپ ہی کی دنیا کے آدمی تھے۔ مزاج میں سختی تھی لیکن خطاؤں سے درگزر کرنے کی صفت بھی ان میں موجود تھی۔ طباع شخصیتوں والی ایک خداداد صلاحیت ان میں تھی کہ چھوٹے سے چھوٹے تجربے سے وہ بہت کچھ سیکھ لیتے تھے۔ ان کے مشاہدے کی تیزی، ان کی بیدار مغزی، ان کی طرافت، ان اوصاف کی وجہ سے وہ ایسے لوگوں میں تو مقبولیت حاصل کر لیتے تھے جو انھیں کی طرح طرافت اور فقرہ بازی کے رسیا ہوتے تھے۔ لیکن جو لوگ کتنے چینی برداشت کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتے وہ لوگ ان سے ہر ہاندھ لیتے تھے۔ نرم مزاج آدمی تھے لیکن اگر کوئی آدمی ان سے چھیڑ خانی کرتا تو پھر وہ اس کے پیچھے پڑ جاتے تھے اور ایسی سختی پر اتر آتے کہ توبہ ہی بھلی۔ دوست بنانے اور دشمن بنانے، دونوں ہی کاموں میں انھیں مہارت حاصل تھی۔ اعلیٰ کچھ کل بحث مباحثہ ان کے لیے کوئی عیاشی نہیں بلکہ ایک ضرورت تھی۔ جن لوگوں سے ان کا اعلیٰ کچھ کل رشتہ قائم ہو سکتا تھا انھیں ہاتھوں ہاتھ لیتے تھے۔

ایک نظم انھوں نے آٹھ سال کی عمر میں لکھی تھی۔ اس کی شان نزول بھی سن لیجیے۔ اسپیکر آف اسکول نے اُن کے اسکول کا دور کیا۔ انھوں نے دیکھا کہ اسپیکر صاحب کے سر پہ بہت سی کھیاں بجنھنا رہی ہیں۔ ایک کھمی بار بار ان کی ناک پر آٹھٹھتی۔ بس راشد صاحب نے ایک نظم کہہ ڈالی۔ اسپیکر صاحب کو تو ان کا مزاح نہیں بھایا مگر اسکول میں اس نظم کی وجہ سے ان کی بہت شہرت ہو گئی۔

ایک نوجوان راشد صاحب کے پاس آیا اور کہا کہ میں آپ کی سوانح لکھنا چاہتا ہوں۔ اُس کے جانے کے بعد مجھ سے کہنے لگے کہ ”مجھے پتا ہے کہ یہ نوجوان اس کام کے سلسلے میں کوئی ایسا سنجیدہ نہیں ہے۔ بس ذرا میرے کاندھے سے کاندھا ملنا چاہتا ہے۔ چلو وہ اپنی حسرت پوری کر لے“۔ اور اس نے اپنی حسرت پوری کی۔ راشد صاحب پہ بہت لکھ ڈالا۔ مگر کوئی کام کی بات نہیں لکھی۔

ایک دفعہ ایک کالج میں ایک شعری مقابلے کی تقریب تھی۔ راشد صاحب صدارت کر رہے تھے۔ ایک طالب علم نے ایک نظم اپنی کہہ کر سنا کی اور مقابلے میں اول انعام حاصل کیا۔ جب اس نے انعام لے کر راشد صاحب سے ہاتھ ملایا تو راشد صاحب نے منصفوں کو مخاطب کر کے کہا کہ ”حضرات آپ نے جس نظم کو اول قرار دیا ہے، وہ اتفاق سے میری نظم ہے۔ سو آپ نے جو میری عزت افزائی کی ہے اس کے لیے میں آپ کا ممنون ہوں۔“

اگر کوئی شاعر اپنے رسالے کے لیے ان سے نظم مانگتا تو وہ اس سے نظم کا معاوضہ نہیں لیتے تھے۔ لیکن ریڈیو یا ٹی وی کا معاملہ ہوتا تو وہ معاوضہ وصول کیے بغیر نہ ماننے تھے خواہ وہ معاوضہ کتنا ہی حقیر ہوتا۔ اسے وہ لکھنے والے کی عزت کا مسئلہ سمجھتے تھے۔ ایک دفعہ ٹی وی کے ایک پروگرام میں انھوں نے اچھا خاص کر اُکسس پیدا کر دیا۔ انھیں کسی پروگرام کے سلسلے میں ہک کیا گیا تھا۔ ٹرانسمیشن سے پہلے جو ریہرسل ہوئی، اس میں انھوں نے پروگرام کی پروڈیوسر کا فیصلہ قبول کرنے سے صاف انکار کر دیا۔ پروڈیوسر ایک خاتون تھیں۔ انھوں نے پروگرام اس طرح ترتیب دیا تھا کہ اسے ایک نظم پر ختم ہونا تھا۔ راشد صاحب کا اصرار تھا کہ آخر میں وہ ناظرین سے خطاب کر کے شکریے کے کلمات کہیں گے۔ خاتون کو اپنی ترتیب پر اصرار تھا۔ بات یہاں تک بڑھی کہ فینک ڈائریکٹر تک پہنچی۔ اس نے بیچ میں پڑ کر

پروگرام کے فارمیٹ کو بدلوایا اور راشد صاحب کے کلمات تفکر پر پروگرام ختم ہوا۔ اب تک میرے ذہن میں وہ نقشہ گھوم رہا ہے کہ ہمارے والد صاحب ہاتھ باندھے، منہ مٹھلائے اپنی بات پر اڑے بیٹھے تھے اور ادھر گھڑی تک تک کر رہی تھی۔ ٹراسمن کا وقت قریب آتا چلا جا رہا تھا۔

راشد بحیثیت شاعر

راشد صاحب شاعروں سے بہت بیزار رہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ شاعروں میں چاکر شاعروں کا حال پہلوانوں کا سا ہو جاتا ہے۔ شاید ہی انھوں نے کبھی کسی شاعرے میں شرکت کی ہو۔ گئے چنے لوگوں کی محفل میں نظم سنانا پسند کرتے تھے۔ نظم سنانے کا ان کا انداز نرالا تھا۔ وہی نظم جو بظاہر مبہم ہوتی تھی، جب سنا تے تھے تو سمجھ میں آتی چلی جاتی تھی۔ ان کی شاعری پر بحث مقصود نہیں کہ اس مضمون میں اس کی گنجائش نہیں نکلتی لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ اسے بہت غلط سمجھا گیا ہے۔ نقادوں نے راشد صاحب کو کبھی کیونٹ کہا، کبھی دہریہ، کبھی مصلح، کبھی وحدت الوجودی، کبھی سوشلسٹ، کبھی انقلابی اور نہ جانے کن کن خطابات سے نوازا ہے۔ آخر وہ تھے کیا؟ اس سوال کا جواب جزوی طور پر ان کے آخری دو مجموعوں کے ناموں سے مل جاتا ہے۔ یہ نام ہیں ’لامساوی انسان‘ اور ’گماں کا ممکن‘۔ نامعلوم کی جستجو، انسان کے بنیادی سہجیات کی شناخت، الجھے ہوئے سماجی تانے بانے میں فرد کے مقام کا تعین — یہ تھے وہ مسائل جو راشد صاحب کو مستقل متاثر رہتے تھے۔ ’مادرا‘ سے چلیے اور ’ایران میں اجنبی‘ سے ہوتے ہوئے ’لامساوی انسان‘ اور ’گماں کا ممکن‘ تک آجائیے، ان کے یہاں ایک تدریجی تسلسل نظر آئے گا۔ تنہائی کے مارے ہوئے آدمی کا بیان جسے روح کی تلاش، ایک شخص کی تلاش، کوئی بھی ایسی شے جو اس کے لیے سہارا بن سکے، جس کے توسط سے وہ ہجوم میں الگ پہچانا جاسکے اور اس کے باوجود ایک ترحیب کا جز بھی بن رہے۔ کیسی عظیم تلاش تھی کہ اس میں انھوں نے اپنی پوری زندگی صرف کر دی۔ مجھے معلوم نہیں کہ اپنی دانست میں وہ اس معنی کو سلجھانے میں کامیاب ہو گئے تھے یا نہیں ہوئے تھے، لیکن میں اتنا ضروری سمجھتا ہوں کہ آخری نظموں میں بھی یہ تلاش ختم ہوتی دکھائی نہیں پڑتی۔ بے شک اس کا رنگ، اس کی شکل بدل گئی ہو۔

راشد صاحب تجربے کرنے کے بہت قائل تھے۔ شاعری میں بھی اور زندگی میں بھی، انھوں نے ہمیشہ نئے طور پر نئے نئے طریقے برتنے، نئی نئی طریقیں ڈالیں۔ بہر حال راشد صاحب اگر کچھ تھے تو ایک خیال پرست آدمی تھے، ایک صاحب کشف شخصیت۔ نظم آزاد، نظم معرئی، نثری نظم، لفظوں اور ترکیبوں کی تراش خراش، یہ سارے طریقے اس مقصد سے برتنے گئے کہ کسی طور لوگوں کے دل و دماغ میں جوبات سننے کے لیے تیار نہیں تھے وہ بات اتار دی جائے۔ راشد صاحب نے فارم میں تجربے کیے مگر ان کے یہاں مواد کی بھی اہمیت تھی۔ شروع زمانے میں بہت تھوڑی مدت کے لیے سامراج کے خلاف ان کا سیاسی کٹ منٹ رہا اور نو زائیدہ قوموں کی پستی کو انھوں نے شدت سے محسوس کیا، لیکن اس کے بعد بالکل غیر سیاسی قسم کی شخصیت بن گئے۔ اب وہ نام نہاد کٹ منٹ اور نظریات سے چلنے لگے تھے، لیکن کتنے بڑے شاعروں کی طرح ان کے یہاں ایک فکری تسلسل ضرور نظر آئے گا۔ میرے خیال میں اس فکری تسلسل کو کسی قسم کے فلسفے یا نظریے سے تعبیر نہیں کرنا چاہیے۔ ان کی روح ایسی کسی تعبیر کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوگی۔ یہ فکری تسلسل ایک بڑے تخلیقی آدمی کا فکری تسلسل ہے جس نے اشیاء کے پورے نقشے کا زمانی رخ سے بلند ہو کر تصور کیا ہے، جس نے متنوع تضادات کو اس طرح گرفت میں لیا ہے کہ وہ اس وحدت میں جسے وجود کہتے ہیں، ضم ہوتے نظر آتے ہیں۔

راشد صاحب کی سمجھ میں یہ بات کبھی نہ آئی کہ آخر لوگ ان سے فیض والی سادگی کا، قلیل شنائی والی نفسی کا اور اقبال والے فکر کا کیوں تقاضا کرتے ہیں۔ اس قسم کے احتقانہ مطالبے پر وہ برہم ہو جایا کرتے تھے۔ کتنی مرتبہ انھوں نے یہ بات کہی کہ ان احمقوں کو بتایا جائے کہ ان کی شاعری کو سمجھنے کے لیے وہ تھوڑی اپنی تربیت کریں۔ غزل گوؤں کو سمجھایا جائے کہ ان کی شاعری کے لحن اور منطق کو کیوں کر سمجھا جاسکتا ہے اور فلسفیوں سے کہا جائے کہ اپنے فلسفے کی چار دیواری سے دم بھر کے لیے باہر نکلے کہ اس شاعری کو سمجھ سکو۔

ایک اعلیٰ فکر و دانش ان کی شاعری اور طرز فکر کا طرہ امتیاز ہے۔ وہ ہر اس خیال سے نبرد آزما نظر آتے ہیں جس سے زندگی میں جمود پیدا ہونے کا خطرہ ہو۔ ایسے کسی خیال، کسی تحریک

سے وہ سمجھوتہ کرنے کے لیے ہائل تیار نہیں ہیں۔

یہاں فیض احمد فیض سے ایک ملاقات کا ذکر شاید بے محل نہ ہو۔ یہ ملاقات بس ایک اتفاق سے ماسکو کے ہوائی اڈے پر ہوئی تھی۔ والد صاحب کو روس کے دورے کی دعوت سوویت یونین کی وزارت ثقافت کی طرف سے ملی تھی۔ مقصود یہ تھا کہ روس میں برصغیر کی مختلف زبانوں اور خاص طور پر اردو میں جو ادبی تحقیق ہورہی ہے اس کا جائزہ لیں۔ جب ہم جہاز سے اترے تو فیض صاحب سے ملے بھیڑ ہو گئی۔ وزارت ثقافت کی طرف سے جو صاحب ہمیں لینے کے لیے آئے تھے، انہیں کے ساتھ فیض صاحب بھی تشریف لائے تھے۔ ہم لوگ تھوڑے وقت کے لیے ایک کینے ٹیرا میں جا پہنچے۔ بات یہ تھی کہ فیض صاحب کو انہیں اوقات میں اپنا جہاز پکڑنا تھا۔ مجھے یہ تو یاد نہیں آ رہا کہ بحث کس بارے میں تھی لیکن والد صاحب نے بعد میں ہوٹل میں جو باتیں کیں اور وزارت ثقافت کے افسروں سے ملاقاتوں کے بعد جن تاثرات کا اظہار کیا اس سے میں نے یہ اندازہ لگایا کہ وہ کچھ ناخوش ہیں۔ یہ ستمبر ۱۹۶۵ء کی بات ہے۔ ہمارے وہاں پہنچنے کے پانچ دن بعد ہندوستان، پاکستان میں جنگ چھڑ گئی اور بی بی سی نے یہ خبر دے دی کہ لاہور پر ہندوستان کا قبضہ ہو گیا۔ والد صاحب کو ایک بھانہ مل گیا۔ میزبانوں کے لیے بھی شکایت کی گنجائش نہیں رہی۔ والد صاحب نے اپنا دورہ بیچ میں چھوڑا اور لندن واپس آ گئے۔

میں نے اپنے باپ سے کیا حاصل کیا۔ بہت کچھ حاصل کیا اور بھی بہت کچھ حاصل کر سکتا تھا۔ لیکن میں تو جب تک وہ جیتے رہے، بغاوت پر نکل رہا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ میں ان کے سائے سے بھاگنا چاہتا تھا۔ اس سائے میں رہنے کا مطلب یہ تھا کہ میں ن.م. راشد کا بیٹا ہوں اور بس۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ ہماری راہیں بہت الگ الگ تھیں۔ میں ابھی چندرہ سال کا تھا اور ہائی اسکول گریجویشن کرنے والا تھا کہ اس بات پر بھگڑا ہو گیا کہ میرے بال کتنے لمبے ہونے چاہئیں۔ میں گھر سے بھاگ کھڑا ہوا۔ میرا خیال ہے کہ بعد میں انہیں افسوس ہوا کہ انہوں نے کیوں میرے ساتھ ایک چھوٹی سی بات پر زبردستی کی لیکن شاید بیٹے کے بانغ ہو جانے کے اس مظاہرے پر وہ محظوظ بھی ہوئے ہوں۔ جب میں اپنی درس گاہ میں الوداعی تقریر کرنے کے لیے کھڑا ہوا تو میں نے دیکھا کہ جو کرسی ان کے لیے مخصوص تھی وہ خالی پڑی

تھی، اس کا مجھے واقعی دکھ ہوا۔ خیر بعد میں مجھے پتا چلا کہ وہ تقریب میں شریک تو ہوئے تھے مگر اس طرح کہ وہ کسی گچھلی صف میں چپے بیٹھے رہے۔ بعد میں نہ میں نے یہ ذکر چھیڑا، نہ انہوں نے اس کا ذکر کیا۔

مضمون ختم کرنے سے پہلے کیا مضائقہ ہے کہ ساقی فاروقی نے اپنے کسی مضمون میں راشد صاحب کی تدفین پر جو کچھ کہا ہے، اس کے بارے میں بھی چند لفظ کہہ دیے جائیں۔

اس سلسلے میں ایک بات میں واضح کرونا چاہتا ہوں۔ راشد صاحب نے اپنی لاش کو ہلانے کی جو وصیت کی تھی اس پر عمل درآمد کے فیصلے میں ساقی فاروقی صاحب پوری طرح شامل تھے۔ ہر مرحلے میں وہ ہمارے ساتھ تھے بلکہ وہ تو آگے بڑھ کر ہماری حوصلہ افزائی کر رہے تھے۔ بعد میں جو انہوں نے اپنے آپ کو بری الذمہ ثابت کرنے کی کوشش کی تو شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ہمارے اس اقدام کے خلاف کچھ رد عمل ہوا، اور ساقی فاروقی صاحب نے سوچا کہ اس سے اپنا دامن بچا لیتے ہی میں عافیت ہے۔

○○○

ماہنامہ اخبار اردو (اسلام آباد)

مدیر: سید سردار احمد پیرزادہ

مقتدرہ قومی زبان، پطرس بخاری روڈ، ایچ ۸/۴، اسلام آباد (پاکستان)

ماہنامہ آئندہ کراچی

مدیر: محمود واجد

160 اسماء کارواں، بلاک 1 میٹروریل iii، متصل اصفہانی روڈ، کراچی

وضاحت

میں اس بات کو واضح کرنا چاہتی ہوں کہ میرے والدین م. راشد نے کبھی بھی یہ خواہش نہیں کی تھی کہ ان کی میت کو آگ کے سپرد کیا جائے۔

جب ۱۰ اکتوبر ۱۹۷۵ء میں میرے والد حرکت قلب بند ہو جانے سے فوت ہوئے تو میری سوتیلی والدہ شیلہ نے جو کہ باپ کی جانب سے اطالوی اور والدہ کی طرف سے انگریز ہیں، مجھے فون کیا کہ میرے والد کی دل کے دورے سے وفات ہو گئی ہے۔ میں نے فوراً انٹریال سے لندن روانہ ہونے کی تیاری شروع کر دی۔ اُسی دوران میرے چچا فخر محمد ماہد کالہ نور سے فون آیا کہ شیلہ میت کو پاکستان بھیجنے کی تیاری نہیں کر رہی بلکہ لندن ہی میں آگ کے سپرد کر رہی ہے۔ اور میں اور قاروق بھی اسے اس حرکت سے منع کریں۔ جیسے ہی مجھے یہ خبر ملی میں نے پریشانی کی حالت میں شیلہ کو دوبارہ فون کیا کہ ہم سب رشتہ داروں کی یہ رائے ہے کہ انھیں سپرد آگ نہ کیا جائے۔ ہمارا معاشرہ اس بات کی اجازت نہیں دے گا۔ شیلہ فوراً بولی کہ راشد کی یہ خواہش تھی اور وہ وہی کرے گی جو ان کی خواہش تھی۔ اور یہ کہ چند ماہ پہلے جب شیلہ کے اپنے والد (جو اطالوی تھے) کی میت سوزی کی گئی تھی تو میرے والد نے شیلہ سے یہ کہا تھا کہ "What a nice, quiet way to go" اس لیے ان کی یہ خواہش پوری کرنا چاہتی ہے۔ میں نے فوراً لندن روانہ ہونے کا ارادہ ترک کر دیا کیوں کہ میں اپنے والد کی میت کو اس حالت میں نہیں دیکھ سکتی تھی۔

چند روز بعد میں نے شیلہ کو فون پر پوچھا کہ کیا ان کی کوئی آخری رسومات کی ادائیگی کے بارے میں تحریر کردہ کاغذ ہے تو اس نے بتایا کہ لکھا ہوا تو کچھ بھی نہیں ہے مگر یہ کہ اس نے ان کی خواہش کو پورا کیا ہے اور یہ کہ میرا بھائی شہریار جس کی عمر صرف 27 برس تھی، اُس نے بھی شیلہ کے ساتھ تعاون اور اتفاق کیا ہے۔ شیلہ کو چاہیے تھا کہ میرے چچا ماجد کی بات سنتی۔ شہریار کم عمری اور زیادہ وقت امریکہ میں رہائش کی وجہ سے اس بات کی اہمیت کو نہیں جان سکا تھا۔ میں اور شہریار جب آخری بار اپنی جان سے نومبر ۱۹۷۲ء میں برسلز میں شیری کے گھر پر ملے تو انہوں نے ہم سے ذکر کیا کہ ڈاکٹر کہہ رہے ہیں کہ اب ان کا دل کمزور ہو چکا ہے اور مظلوم نہیں اب کتنی دیر اور زندگی ہوگی۔ لیکن انہوں نے میت سوزی کے بارے میں کسی سے کچھ نہیں کہا تھا۔ ان کا خط جو انہوں نے ہم سب بہنوں اور بھائی کو ۱۹۷۵ء کے شروع میں لکھا تھا اور اپنی صحت جو خراب ہو رہی تھی، اُس کا بھی ذکر کیا تھا۔ مگر اپنی میت کو آگ کے سپرد کرنے کا کوئی ذکر پھر بھی نہیں کیا تھا۔ اور اگر فوت ہونے سے چھ مہینے پہلے جب شیلہ کے والد کی میت سوزی ہوئی تھی اور اگر انہوں نے یہ بات پسند کی تھی تو یہ ہمارے چچا ماجد اور ہم سب سے بھی اس کا ذکر ضرورت کرتے، کیوں کہ ان کی شروع سے عادت تھی کہ ہر ایسی بات ہم سب سے کہہ دیتے تھے۔

میرے والد بھی چلے گئے، چچا ماجد بھی چلے گئے اور میرا بھائی بھی اللہ کو پیارا ہو گیا اور میں اس دکھ میں ہوں کہ ہم کیوں اس وقت شیلہ کو نہ روک سکے۔ اُس نے میرے والد کی عظمت اور دانائی کو نہ سمجھا اور اس نازک وقت میں اپنی ضد پراڑی رہی۔ اور اُس نے یہ جاننے کی کوشش نہ کی کہ اُس کے اس قدم سے میرے والد کی ذات کو، اُن کے مذہبی عقیدے کو، اُن کے سامعین کو اور ان پر تحقیقی کام کو کیا کیا خسارہ پہنچے گا۔

مارچ ۲۰۱۰ء

بہ حوالہ رسالہ "بنیاد گورمانی مرکز زبان و ادب
لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز، لاہور (پاکستان)۔ ص ۲۹

○○○

۳۵۱

اس شمارے کے اہل قلم

	ن.م.راشد
	خلیل الرحمن اعظمی
C-29, Hesting Road, Allahabad-211001	ڈاکٹر شمس الرحمن فاروقی
602/2-C, Dheeraj Upvan, Borivili (East) Mumbai-400061.	جناب فضیل جعفری
B-114, Zakir Bagh, New Delhi - 110025	پروفیسر شمیم حنفی
	حیات اللہ انصاری
Dept. of Urdu, Aligarh Muslim University	قاضی افضل حسین
	پروفیسر زاہدہ زیدی
Gali Tike Wali, Churi Walan, Delhi-6	پروفیسر محمد ذاکر
480 E, Kabir Colony, Aligarh -202002.	سعید انظر چٹاکی
	کرشن چندر
	عزیز الدین احمد عثمانی
Arts Faculty Aligarh Muslim University	شافع قدوائی
Pakistan	تحسین فراقی
Iran	شاہ رخ ارشاد
	اعجاز حسین بٹالوی
	شہر یار راشد
Deptt. of Urdu, Jamia Millia Islamia, Jamia Nagar, New Delhi-110025.	ڈاکٹر سرور الہدیٰ
Deptt. of Urdu, Lucknow University, Lucknow	انہس اشفاق
Deptt. of Urdu, University of Delhi, Delhi	ڈاکٹر ارجمند آرا
	یاسمین راشد حسن



ن م راشد اور شیلار راشد، ۱۹۶۳ء

URDU ADAB (Quarterly)

Anjuman Taraqqi Urdu (Hind)

New Delhi-110002

Book: 350, October, November, December 2010



ن.م. راشد ۱۳ مارچ ۱۹۴۱ء